குடிமக்கள் காப்பியம்

பேராசிரியர்

தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார்

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்

60, மேலக்கோபுரத் தெரு,

மதுரை-1

குடிமக்கள் காப்பியம்

தெ. பொ. மீ.

குடிமக்கள் காப்பியம்

(சிலப்பதிகார ஆராய்ச்சி)

பேராசிரியர்

தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார்

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்

60, மேலக் கோபுரத் தெரு, மதுரை-1

முதற் பதிப்பு: ஜனவரி, 1961
இரண்டாம் பதிப்பு: டிசம்பர், 1971
மீனாட்சி 104
உரிமை ஆசிரியருக்கே

விலை ரூ. 3-00

MEENAKSHI PUTHAKA NILAYAM
60, WEST TOWER STREET, : ; MADURAI-1

அச்சிட்டோர்:
ராமன்ஸ் பிரிண்டிங் பிரஸ்,
81/5 பாண்டிபஜார் தி. நகர், சென்னை-17

ஆசிரியர் முன்னுரை

சிலப்பதிகாரத்தைப் பற்றி அப்போதப்போது பேசும் வாய்ப்பு இளங்கோவடிகள் பிறந்த தமிழ் நாட்டில் தமிழ் வாயாடிக்குக் கிட்டாமற் போகுமா? எனக்கு நிறையக் கிடைத்தன அத்தகைய வாய்ப்புகள். இருந்தாலும் எதிர் கால நோக்குக் கொண்ட இளந் தமிழ்க் காளைகள் எதிரே சிலப்பதிகாரத்தினைப் பற்றித் தொடர்ந்து எண்ணவும் பேச வும் முதன் முதல் வாய்ப்புக் கிடைத்தது, அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் 1944-46 இல் நான் தமிழ்த் துறைத் தலைவனாக வந்தபோதுதான். அப்போது அடைக்கலக் காதையை பி. ஏ. வகுப்பு மாணவரோடு ஓதும் பேறு பெற்றேன். "சிலப்பதிகாரத்தில் உயிர்நிலை அடைக்கலக்காதை" என்ற விளக்கம் தோன்றியது. மாணவர்களும் சிறப்புக் கட்டுரைகள் எழுதி இந்த ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டார்கள். சிலப்பதிகாரத்தில் இயற்கையாகவே மக்களுக்குள்ள உண்மைக் கவர்ச்சியை அன்றுதான் காணத் தொடங்கினேன்.

1954 இல் சென்னை மாநிலக் கல்லூரியில் தொண்டாற்ற வந்தபோது, சென்னை மாணவர்களிடையே இதே அனுபவம் பெற்று உயர்ந்தேன்; உய்ந்தேன். இவர்கள் எல்லாம் என்னுடைய குருமார்கள்.

நான் கல்லூரியில் கற்றது எல்லாம் ஆங்கிலமே. ஆங்கிலத் தாய் என் மாற்றுந்தாயே ஆனாலும் என் தாயின் பெருமையினையும் அடிமையின் இழிவினையும் நான் அறிந்து உய்யுமாறு

விளக்கியருளிய அரும் பெருஞ் செவிலித் தாயே ஆகி என்னை உருவாக்கினாள். எனக்கு ஆங்கிலம் கற்பித்த பெரியோர்களும் இந்த நுட்பத்தை விளக்கி வந்தார்கள். குறைந்தது மூன்று தலைமுறையாகவேனும் தமிழ் கற்றுத் திளைத்த குடியில் பிறந்ததன் பயனாகத் தமிழ் நூல்களின் சூழலிலேயே, பிறந்தது முதல் வாழ்ந்து வந்துள்ளேன். ஆனால், ஆங்கிலத் தாயின் அருள் இல்லாதிருந்தால் நான் தமிழின் உயிர்த் துடிப்பினை அறிந்திருக்க முடியாது. இது என்னைப் பொறுத்த உண்மையே அன்றி, எல்லோருக்கும் ஒத்த உண்மை அன்று என்பதனையும் நான் நினைப்பூட்ட வேண்டும்.

ஆங்கில இலக்கியங்களைச் சுவைத்து ஓதுவதற்கு ஆங்கில ஆசிரியர்களும் ஆங்கில நூல்களும் என்னைப் பழக்கியதனை நான் என்றும் மறக்க முடியாது. இந்தப் பழக்கம் தமிழ் இலக்கியங்களையும் அவ்வாறே ஓதத் தூண்டியது. அடிப்படை ஒற்றுமையே இங்கு ஆராய உதவுவது. காலத்திற்கும் நாட்டிற்கும் ஏற்ப எழுந்த மாறுதல்களைப் புறக்கணிப்பதும் பொருத்தம் ஆகாது. இந்தப் பழக்கத்தால் சிலப்பதிகாரத்தை ஓதியபோது எழுந்த என் எண்ணங்களைக் கட்டுரையாக இங்கே காணலாம். முயற்சி நன்றோ தீதோ உலகம் முடிவு கூறுதல் வேண்டும்.

தெ. பொ. மீ.

படைப்பு

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இணைவேந்தர்
டாக்டர் முத்தையா வள்ளல் அவர்கட்கு

உள்ளடக்கம்

			பக்கம்
1.	குடிமக்கள் காப்பியம்	...	9
2.	நம்ப முடியுமா ?	...	14
3.	சங்கப்பாடலும் சிலப்பதிகாரமும்	...	27
4.	வரிப்பாட்டு	...	44
5.	பாட்டில் கேட்கும் குரல்	...	55
6.	குரலில் எழும் குழப்பம்	...	67
7.	கொடுமையிலும் கோமாளிக் கூத்து	...	77
8.	இருவேறு கோவலரா ?	...	86
9.	கோவலன் மனமாற்றம்	...	98
10.	கோவலன் ஊமையா ?	...	109
11.	சிலப்பதிகாரத்தில் கவுந்தி வருவானேன்?	...	116
12.	சிலப்பதிகாரத்தில் தேவந்தி ஏன் ?	...	127
13.	மாடலன் வரும் நாடகச் சூழ்நிலை	...	149
14.	குறள்வழி இளங்கோ	...	153
15.	மாடலன் காட்சிச் சான்று ?	...	160

குடிமக்கள் காப்பியம்

அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன் நிகழ்ந்த என் இளமை வாழ்க்கை நினைக்க நினைக்க இனிக்கின்றது. இளமையில் கேட்ட கதைகளை நினைத்தாலும் இன்பம் அன்றோ பொங்கு கிறது. மின்சார விளக்குகள் வருவதற்கு முன் மினுக்கு மினுக்கு என மின்னும் பூச்சிகளோடு தெரு விளக்குகள் போட்டியிடும் காலம் அது. அதிலும் ஓர் அழகு; ஓர் இன்பம். பொழுது சாய்ந்ததும் ஊர் அடங்கி விடும். ஒரு மௌனம் - எங்கும் நிறைந்த பெருமௌனம் ஒன்றே அமைதி பொங்கும் இரவில் இன்பக் கூத்தாடும். மாலை ஆறு மணிக்கெல்லாம் சோறு முடிந்துவிடும். நடுவாசலினை அடுத்துள்ள சரக் காற்றில் குழந்தைகள் எல்லாம் கூடிவிடுவோம். எங்கள் வீட்டில் பழைய வேலையாளைச் சுற்றி "நாயனு! நாயனு! ஒரு கதை! ஒரு கதை" என்று அன்புகனியக் கூறிச் சூழ்ந்து கொள் வோம்; கதை உலகிற் புகுந்து நகையாடுவோம். இருட்டினை மறப்போம்; வீட்டினை மறப்போம்; இந்த உலகினையே மறப்போம். அரசரும் அரசியும் வீரரும் சூரரும் பொன்னும் மணியும் அழகும் கடவுளும் பேசும் விலங்குகளும் பாடும் மரங்களும் எங்களை சுற்றிச் சுற்றிவர அந்தச் சித்தருலகில் யாங்களும் ஒருவராய் வாழ்வோம். எப்போதும் "ஓர் ஊரில் ஓர் அரசர் இருந்தார்" என்றே அந்த வேலையாள் கதை பாடத் தொடங்குவது வழக்கம். ஆம். அரசர் தவிர வேறெவரும் மனத்து எதிர் வரக்காணோம். என்ன என்ன கதைகள் என இப்போது எண்ணிப் பார்க்கிறேன். விக்கிர மாதித்தன் கதை; மதனகாமராசன் கதை; திருவிளையாடல்

கள்; நளன் கதை; அரிச்சந்திரன் கதை; துரியோதனன் கதை; இராமர் கதை எல்லாம் முடிமக்கள் கதைகளே. குடிமக்கள் கதை ஒன்றும் கேட்டதாக நினைவுக்கு வரவில்லை. குடிமக்களைப்பற்றி எண்ணுதற்கே இடம் இல்லாமல் போய்விட்டது. இன்று நினைத்தால் பெரிய வியப்பாகத் தோன்றுகிறது.

பின்னர்ப் பள்ளியிலும் கல்லூரியிலும் கற்றும் கேட்டும் வந்த கதைகளும் முடிமக்கள் கதைகள் அல்லவா? இராமாயணம், பாரதம், அரிச்சந்திர புராணம், நளவெண்பா; நைடதம் என்பவையே எப்போதும் பாடமாக வரும். ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் என்றால் அரசர்களைப் பற்றிய நாடகங்களே பாடமாக வரும். வரலாறு என்றாலும் அரசர்கள் வரலாறன்றி வேறொன்றும் வரலாறாக அன்று தோன்றியதே இல்லை. எங்களைக் கதை எழுதச் சொன்ன போதும் "ஓர் ஊரில் ஓர் அரசன் இருந்தான்" என்று எழுதத் தொடங்கியதாகவே நினைவிற்கு வருகிறது. முப்பதாண்டுகளுக்கு முன்னர் இருந்த நிலை இது. இதன் பின்னரே பாட்டாளியுலகம் பிறந்து வளர்ந்துள்ளது. பாட்டாளி என்ற சொல்லே வழங்காத காலம் அது.

தமிழில் மட்டுமா இந்த நிலை இருந்து வந்தது? உலகம் தோன்றியதிலிருந்து உலகம் முழுதும் கதை என்றால் முடிமக்கள் கதைதான். வடமொழியில் ஆதிகாவியம் என்று புகழ்பெறுவது வான்மீகியின் இராமாயணமே. கிரேக்கர்கள் பழங்காப்பியம் எனப் பாராட்டுவது ஹோமர் பாடிய இலியட் என்பதேயாம். மெனலஸ் என்ற அரசர் பெருமானின் அழகிய மனைவியாம் ஹெலன் பெருமாட்டியைப் பாரிஸ் என்ற இலிய நாட்டு இளவரசன் சிறை எடுத்ததால் மூண்ட போரினையே பாடுகிறது அந்தப் பழங்காப்பியம். வர்ஜில் என்ற பாவாணர் பாடிய ஈனிட் என்பதே இலத்தீன் மொழியின் பழங்காப்பியமாகும். ரோமப் பேரரசினைத் தோற்றுவித்த ஈனியஸ் என்ற அரசர் பெருமானது

வரலாற்றினைக் கூறவே அக்காப்பியம் எழுந்தது. இவ்வாறு எந்த நாட்டுப் பழங்காப்பியத்தினை ஆராய்ந்தாலும் அரசர் அல்லது வீரரது வரலாற்றினையே பாடிப்புகழக் காண்கிறோம்.

முடியரசர்கள் காலம் ஏறக்குறைய முடிந்து விட்டது என்றே சொல்லிவிடலாம். இது குடியரசுக் காலம். அது மட்டுமா? முதலாளி என்று புகழ்வதெல்லாம் மலையேறிப் போய்விட்டதன்றோ? பாட்டாளி என்ற சொல்லே பாட்டைப் போல இனிக்கின்ற காலம் இது. இத்தகைய நாளில் முடிமக்களைப்பற்றிப் பாடிய நூல்களின் வாழ்வுக்கும் முற்றுப் புள்ளி வைக்க முயல்வது வியப்பு அன்று. அண்மையில் தமிழிலக்கியத்தினை ஆராய எண்ணிய இளைய அறிஞர் "முதலாளி இலக்கியமும் முடிமக்கள் இலக்கியமும் அன்றிக் குடிமக்கள் இலக்கியம்" என ஏதேனும் உண்டா? என்று நெஞ்சம் குமுறுகிறார். குறம்பாடினாலும் மீனாட்சி குறமாக முடிகிறது. குறவஞ்சி பாடினாலும் சரபேந்திரர் குறவஞ்சியாக நீண்டு ஓடுகிறது.

ஆனால் "பெரியோர்ப் புகழ்தலும் இலமே சிறியோர் இகழ்தல் அதனினும் இலமே" என்று பழந்தமிழன் பாடியுள்ளது நினைவிற்கு வருகிறது. இப்பழந் தமிழன் வாய்ப்பந்தல் போடுகிறானா? உண்மையைத்தான் கூறுகிறானா? எண்ணித்தான் பார்ப்போமே! தமிழில் ஆதிகாவியம் எது? பாரதமா? அது பின்னாளில் எழுந்தது. இராமாயணமா? அது கம்பனால் சீர்பெற்றது. தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் முதல் முதலாகக் காப்பியம் எனச் சிறப்புறத் தோன்றியது சிலப்பதிகாரமே. ஆம். அது யாருடைய கதை? சோழன் கரிகாலன் வருகிறான். ஆனால் அவனுடைய கதை அன்று. பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் அரசு கட்டிலில் வீற்றிருக்கின்றான். கண்ணகி எதிரே உயிர் விடுகின்றான். ஆனால் அவன் கதையும் அன்று. சேரன் செங்குட்டுவன் வடநாட்டில் போர் புரிகின்றான். கண்ணகிக்குக் கோயில் கட்ட இமயத்

திலிருந்து கல் எடுத்து வருகின்றான். ஆனால் அவன் கதையும் அன்று. முரசு முழங்கு தானை மூவரும் கதையில் வந்தும் அந்த முடிமக்கள் கதையாகச் சிலப்பதிகாரம் விளங்கவில்லை. குடி மக்களில் ஒருவர் கதை; அதிலும் ஒரு பெண்ணின் கதை. கண்ணகியின் கதையன்றோ சிலப்பதிகாரம். கோவலன் குடி மக்களுள் ஒருவன். மாதவி பரத்தையரில் ஒருத்தி. இவர் களுடைய சிக்கல் வாழ்க்கையே சிலப்பதிகாரச் சித்திரம்.

இது நாம் வேறு எங்கும் காணாத ஒரு வியப்பு. முடி மக்கள் வரலாறே ஆதி காப்பியமாகப் பிறநாடுகளில் எல் லாம் அமைந்து விளங்க, குடிமக்கள் வரலாறே ஆதிகாப்பிய மாகத் தமிழ் நாட்டில் அமைந்து விளங்குகிறது. குடியரசு உலகிலும் இந்தக் காப்பியத்தைப் பாராட்ட இடம் உண்டு. பாட்டாளி யுலகமும் இதனைப் பரிவுடன் வரவேற்கும். ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, வேட்டுவவரி என்று பாட்டாளிகளைப் பாடுவதில் சிலப்பதிகாரம் பாடிய இளங்கோவடிகளுக்கு எவ்வளவு மகிழ்ச்சி! எவ்வளவு களிப்பு! முரசு முழங்குதானை முடிமக்கள் மூவரும் தமிழ் நாட்டின் ஒருமைப் பாட்டினைச் சிதைத்து வந்தனர். குடிமக்கள் வழி யாகவே தமிழ் நாட்டின் ஒருமை ஓங்கிவளரக் காண்கிறார் இளங்கோவடிகள். சோழ நாட்டில் பிறக்கிறாள் கண்ணகி; பாண்டி நாட்டில் கணவனை இழக்கின்றாள்; சேர நாட்டில் தெய்வமாகின்றாள். மூவரசர் பேராசையால் முப்பெருந் துண்டாய் வெட்டுண்டு கிடக்கும் தமிழன்னை கண்ணகியின் வாழ்க்கை வழியே ஒருருவாய் உயிர் பெற்று விளங்குகிறாள்.

என் வாழ்நாளுக் குள்ளேயே ஒரு புரட்சியைக் காண் கிறேன். முடி மக்களைப்பற்றியே கதையைக் கேட்டும் எழுதியும் வந்த நானே இப்போது குடி மக்கள் கதையைக் கேட்டும் எழுதியும் வருகிறேன். என் இளமை நாட்களில் இதனை நான் நம்பி இருக்கமுடியாது. ஆனால் ஏறக் குறைய இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே இதனை நம்பினார் இளங்கோவடிகள். அரசர் குடியிற் பிறந்து, அரச செல்வத்தில்

வாழ்ந்தவர் நம்பினார். நம்பியது மட்டுமா? நம்பியபடி குடிமக்கள் கதையினைக் காப்பியமாக எழுதினார்! எழுதியது மட்டுமா, தாம் எழுதியபடி தமிழ் நாடும் அந்தக் காப்பியத்தை அன்று முதல் இன்றுவரை பாராட்டும்படியும் செய்து விட்டார்.

இளங்கோவடிகள் செய்த புரட்சி பெரிதன்றோ? சங்க காலமே ஒரு புரட்சிக் காலம். அந்த நாளைய புலவர்கள் பழைமைக்கு அடிமையாகாது வெற்றி பெற முயன்றார்கள். அவர்கள் கூறியிருக்கும் உவமைகளைக் கண்டால் இந்த உண்மை விளங்கும். தாங்கள் நேரில் கண்ட போர்களையும் ஊர்களையுமே உவமை கூறுகின்ற புதுமையை அங்குக் காணலாம். "வஞ்சி மாநகர் போல அழகிய தலைவி; வெண்ணிப்போர் ஆரவாரம்போலப் பழிச்சொல் அம்பலத்தில் ஆரவாரமாகிறது" என்றெல்லாம் பாடுகிற ஒரு புது மரபினைச் சங்கப் புலவர்கள் நிலைநாட்டிவிட்டதனை என்னென்பது! இந்தப் புரட்சியின் பயனாக விளையும் புரட்சிகள் பல. முடிமக்கள் வாழ்வில் காணும் சிறப்புகள் எல்லாம் குடிமக்கள் வாழ்விலும் கண்டால் அன்றோ காப்பியம் இனிக்கும். காதலும் அழுகையும் வீரமும் காப்பியப் பெருஞ் சுவைகள். மாதவியும் கோவலனும் ஓருயிரும் ஈருடலுமாக வாழ்கின்ற காதல் வாழ்வே சிலப்பதிகாரப் புகார்க் காண்டம். கணவனையும் இழந்த கண்ணகியே அவலச் சுவையின் ஆழத்தைக் காட்டுகிறாள். அந்தக் கதைதான் மதுரைக் காண்டம். கண்ணகிக்காக எடுத்த கல்லினை வட வரசர் தலைமீது ஏற்றிவந்த செங்குட்டுவன் வீரத்தைப் பாடுவதே வஞ்சிக் காண்டம். அரசனிடம் வீரம் கண்டால் குடிமக்கள் காப்பியம் எழுதற்கு இடம் இல்லை. கோவலனிடமும் வீரம் காண்கிறார் இளங்கோவடிகள். இன்று உலகம் போற்றும் வீரம்-காந்தியடிகள் காட்டிய வீரம்-இதனை இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் காண்கிறார் இளங்கோவடிகள். யானையைக் கொல்லாமலே யானைக் காலிலிருந்து முதியவனைக் காப்பாற்றுகின்றான் கோவலன். கருணை மறவனாகக் காட்சியளிக்கின்றான்.

கண்ணகி வீட்டை விட்டு வெளிவராத பெண் - வெளி நாட்டில் பாண்டியனை வெல்கிருள்; கடவுளாக மாறுகிருள். ஈதொரு புதுமை. பரத்தையரைப் பழிப்பதே அன்றும் இன்றும் வழக்கம். பரத்தையர் குடிப்பெண்ணுன மாதவி கற்பரசியாக ஓங்குகிருள். துறவறத்தின் முடிமணியாகச் சிறக்கின்ருள். அவள் மகள் உலக குருவாக விளங்குவதனை மணிமேகலை பாடுகின்றது. குடிமக்கள் சிறப்பினை இதற்கு மேலும் எவ்வாறு கூறுவது! திருவள்ளுவர் தமது பொருட்பாலில் குடிகளது சிறப்பினைக் கடைசி 13 அதிகாரத்தில் கூறுவதன் நுட்பம் இப்போது விளங்குகிறது அன்ருே? குடிமக்கள் சிறப்பினை இடைக்காலத்தில் தமிழ் நாடு மறந்ததும் உண்டு. அப்போது திருவள்ளுவர் கூறிய குடியியலின் நுட்பத்தினை உணரமாட்டாது அந்த அதிகாரங்களை ஒழிபியல் என்று ஒதுக்கி வைத்தது புதுமையோ? ஒழிபியல் என்பது அனுமத்துக் கணக்கு. நாட்டின் உயிர் நிலையாய்ப் பொருட்பாலின் முடிமணியாக விளங்குவது ஒழிபியலாக ஒதுக்கப்படுவது காலத்தின் கோளாறன்ருே? இன்று குடிமக்கட் காப்பியத்தின் பெருமையை உணர்ந்து வருகிருேம். குடியரசில் அன்ருே வாழ்கிருேம்! பழைய நூல்களைப் புதிய கண்கொண்டு உண்மை உணர இனி வழியேற்படும்.

நம்பமுடியுமா?

1

பழங்கதைகள் இந்தப் புதிய காலத்தில் படும்பாடு இந்தக் கேள்விக் குமுறலாக எழுகின்றது. பழைய நெஞ்சின் குமுறல்; புதிய வாயின் சிரிப்பு; பகுத்தறிவின் நையாண்டிப் பாட்டு; “இப்படி ஏமாந்து போனுர்களே?” என்ற கிழ நைவு; “இப்படி ஏமாற்றினுர்களே” என்ற இளைய எரிவு; “நாம் ஏமாறுவோமா’?” என்ற தன்மானத்தின் தற்பெருமை -

இவ்வாறு பலபல சுவைகளைச் சுரந்து கொண்டு இந்தக் கேள்வி பலபல படியாய் வளர்ந்து வரக் காண்கின்றோம்.

தமிழ் நாட்டுக் கதைகளில் பழங்காப்பியமாக - ஆதி காவியமாக - இன்றுள்ள முதல் காவியமாக - விளங்குவது சிலப்பதிகாரம். இதனைப்பற்றியும் இத்தகைய கேள்வி எழுவது இயல்பே ஆம். இன்றைய உலகம் விஞ்ஞான மனம் பெறுமற்போனாலும் விஞ்ஞானப் போர்வை போர்த்துத் தன்னையும் பிறரையும் மயக்குகிறது; மயங்குகிறது. பேசும் பேச்செல்லாம் விஞ்ஞானமே; காணும் காட்சியும் விஞ்ஞானமே. இன்று ஒலிபெருக்கியை அன்றோ கேட்கிறோம்; பேசும் படமன்றோ காண்கிறோம். உயிரா ? நிழலா ? எதிர் ஒலியா ? எல்லாம் விஞ்ஞானம்! விஞ்ஞான மருத்துவர் கையில் பிறந்து விஞ்ஞான வழியே மின்சாரத்தில் எரிந்து சாவதே மக்கள் வாழ்க்கையாக மாறி வருகிறது. உயிருள்ள பாட்டு குறைந்தே வருகிறது. அத்தகைய பாட்டைக் குழந்தைகளிடம் கேட்கலாம்; குரு தேவரிடம் (இரவீந்திர நாத தாகூரை எல்லோரும் குரு தேவர் என்பர்) கேட்டிருக்கலாம். அதனால் முழுக்க முழுக்கப் பாட்டான சிலப்பதிகாரம் இந்த நாளில் விளங்குவது அருமையிலும் அருமை; ஏசப்படுவதோ எளிமையிலும் எளிமை.

சிலப்பதிகாரம் எழுந்த நாளில் விஞ்ஞானம் இல்லையோ? இருந்தது. ஆனால் அன்று வாழ்க்கை முழுவதும் விஞ்ஞானமாக இல்லை; எண்ணம் முழுவதும் விஞ்ஞானம் இல்லை. அந்தப் பழைய காலத்தில் விஞ்ஞானம் சாத்திரமாக ஆராயப் பெற்றது. அழுதும் சிரித்தும் மனிதன் உணர்ச்சியை வெளியிடும்போது, அந்த உணர்ச்சிகள், சிரிப்போசையும் அழுகையோசையுமாகவும், அவற்றிற்கேற்ற ஒலி எழுத்துக்களாகவும் கேட்போரிடத்திலும் அந்த மெய்ப்பாடுகள் தோன்றத் தொலைவிலும் சென்று கேட்டன. எனவே, பேச்சு உணர்ச்சியின் போக்குவீடாக எழுந்தது எனலாம். ஆதலின் விஞ்ஞானம் பேசும்போதும் அந்தப் பேச்சில் உணர்ச்சியும்

உள்ளே புகுந்திருக்கும். இன்று உணர்ச்சியின்றி விஞ்ஞானம் பேசக் கற்றுக் கொண்டோம். ஆனல் விஞ்ஞானப் பேச்சு முடிந்ததும், உணர்ச்சி பொங்கி வழிகிறது. அணுக்குண்டு என்றவுடன் நடுங்கும் நடுக்கம் ஏன் ? நாம் மட்டுமா நடுங்கு கிறோம். அணுவை அறிந்த ஐன்ஸ்டன் நடுங்கவில்லையா ? ஆனல் சிலப்பதிகாரமோ விஞ்ஞானத்தைத் தனியே பேசவும் அறிந்த தில்லை; தான் எழுப்பியதனைக் கண்டு வெளி வந்து இவ்வாறு நடுங்கியதும் இல்லை,

2

பாட்டுக்கடிப்படையாவது உணர்ச்சி. அதுவேஅணிகளாக வாழ்வினை வாழவைக்கின்றது சிலப்பதிகாரத்தின் பெருமை மட்டுமன்று. இலக்கியத்துக்கு அடிப்படையான உணர்ச்சியை வெளியிடும் அணி, பேசும் நிலையில் விஞ்ஞானத்துக்கும் அடிப்படையாகிறது. இன்றும் இப்படியானல் அன்று சொல்ல வேண்டுமா? உவமையே இலக்கியச் சுவையைத் தூண்டும் சிறந்த அணி. உவமை வகையாலும் விஞ்ஞான அறிவு வளர வில்லையா? ஆமாவை - காட்டுப் பசுவை - அறியாதவன் எப்படி அதனை விஞ்ஞான வழியே அறிய வருகிறன். விஞ்ஞானம் என்றால் தனியுலகில்லையே? இந்த உலகம்தானே! ஆகையால் இது புதுமை அன்று. "ஆவினைப் போன்றது ஆமா - பசுவினைப் போன்றது காட்டுப்பசு" என்று அறிந்தவன் பேசிவர மற்றொருவன் கேட்கிறன். அதனை அறியாதவன்; பின்னவன் காட்டிலே போகிறன்; காட்டுப் பசு தொலைவில் ஓடுகிறது. ஆமாவை அவ்வாறு பார்க்கிறன்.

"ஆமாம்! இதுதான்! ஆமா!" என்று முன்னரே அறிந்தவன் போலப் பேசுகிறன். இந்த உவமையணி அறிவைத் தருகிறது. தருக்க நூலோர், இதனுலேயே "உவ மானப் பிரமாணம்" என அறியும் வழி வகைகளில் ஒன்றாக இதனை வைத்து ஆராய்கின்றனர். "ஆகாய விமானம்"

என்று இன்று பேசி வருகின்றோம். புராணக் கதையா இது? புஷ்பக விமானமா? இல்லை. இன்றைய விஞ்ஞானம் கண்ட உயர்வே இப்படிப் பறக்கிறது எனலாம். உவமை வழியாக அன்றோ விமானம் என்ற இந்தப் பழம் புராணப் பெயர் விஞ்ஞானப் புதுமைக்குப் பெயராக அமைந்தது. இன்றே இவ்வாறானால், அன்று சொல்ல வேண்டுமா ?

இது தவறா? இதுதானே இயல்பு. அறிந்தது கொண்டு தானே அறியாததனை விளக்க முடியும். புராணத்தில் நாம் அறிந்த பழம்பெயரே நாம் இதுவரை அறியாத விஞ்ஞானப் புதுமைக்குப் பெயராக அமைவதன்றோ கல்வி முறையின் சிறந்த போக்கு. விஞ்ஞானமும் புராணமும் மயங்கிக் குழம்பி மூளையைக் கெடுக்குமே என்று அஞ்சுகின்றார்கள், பகுத்தறிவாளர்கள் என்று பெருமை பேசிக் கொள்வோர்.

இன்று மயங்கலாம்; அன்று மயங்கவில்லை. இரண்டும் இரண்டும் நான்கு என்பது ஒரு விஞ்ஞானம் - கணக்கு. ஆனைக்குக் கால்கள் நான்கு என்பது அந்தக் கணக்கில் வளர்ந்த மற்றொரு விஞ்ஞானம் - உயிர் நூல். ஆனைக்குப் பதினேழு கால் என்பது விஞ்ஞானம் அன்று; இன்பச் சொல்லாடல். 'பதினேழு கால் நாலேகால்' என்ற வாய் பாடே இரண்டு பொருள்பட்டு, நாலேகால் - கால் நான்குக்கு மேல் இல்லை - என உண்மையே கூறி, இலக்கியச் சுவையை விளைத்து நகையூட்டுகிறது. விஞ்ஞானம் அப்பட்ட அறிவு; இலக்கியம் அனுபவத்தில் திளைப்பது. உணர்ச்சி, கவலை தீர்த்து மனத்தைச் சமநிலைப் போக்கில் கொண்டு சென்று ஆறுதலின்பம் அளிப்பது. இங்கே, "பொய்யா? மெய்யா?" என்ற கேள்வி இல்லை. ஆறுதல் பெறுகிறோமா, இல்லையா என்பதே கேள்வி.

"பாலோடு தேன்கலந் தற்றே பணிமொழி
வாலெயி றூறிய நீர்".

என்ற குறளைக் கற்ருன் ஓர் இளைஞன். அவன் விஞ்ஞான மனப் போக்கில் பகுத்தறிவாளன் எனப் பெயர் பெற்றவ ஞதலின் "இது உண்மையா" என அவன் அறிவு கேட்டது. அவனுடைய தமிழ் மனம், வள்ளுவரில் வாழ்ந்ததால் "குறள் பொய்யாது" என்றது. "விஞ்ஞான வழியில் ஆராய்ந்து பார்" என்றது அவன் அறிவு. சோதனை செய்யக் காட்சி நிலையம் எங்கே? எந்தப் பெண்ணின் எச்சிலை உண்டு பார்ப்பது? தனி வழியில் காட்டில் ஏழைக் கூலியாள் ஒருத்தி தூங்கிக் கிடந்தாள். புகையிலையும் வெற்றிலையும் உண்ட வாயில் எயிறு ஊறிய நீர் ஒழுகியது. சுவைத்தான் இளைஞன். 'பொய்! பொய்! பொய்!' என்று கூவினுன். தூங்கியவளும் எழுந்து நடுங்கிப் பின் இவன் முதுகில் ஓங்கி அறைந்தாள்.

காலம் விரைந்தோடியது. பகுத்தறிவும் மறைய, காதல் கப்பும் கிளையுமாக அவன் உள்ளத்தே தழைத்தது. காந்தத்தைக் கண்ட இரும்புபோலத் தன் காதலியைக் கண்டதும் கட்டித் தழுவி முத்தமிடுகின்ருன். "மெய்! மெய்! மெய்! வள்ளுவர் கூறியது முழுவதும் மெய்!" என்று காதலியும் திடுக்கிடக் குதிக்கின்ருன். முன்னையது விஞ்ஞான ஆராய்ச்சி; பின்னையது இலக்கிய நுகர்ச்சி. அஃது அறிவு! இஃது உணர்வு!

இவள் பல் முத்துப் போன்றது என்பது இலக்கியப் பேச்சு. முத்தை அறிவதோ, பல்லை அறிவதோ இங்கு நோக்கம் இல்லை. இரண்டும் அறிந்தவனே, இவற்றிற்கு அப்பாற்பட்ட தன் காதலை அவ்வாறு வெளியிட முயல்கிருன். உவமை அவ்வாறு பேச்சாகத் ததும்பி வழிகிறது. முத்துப் போல் பல் உருண்டையாக இருக்குமா என்று யாரேனும் கேட்பாரோ? விஞ்ஞானம் கூறும் உண்மை வேறு; இலக்கியம்

உணர்த்தும் உண்மை வேறு. அங்குப் பெறுவது அறிவின் பெருக்கம் இங்குப் பெறுவது உணர்வாம் அனுபவ இன்பம்.

ஆகவே மொழியிலே இந்த இரண்டு போக்கும் உண்டு. இரண்டும் மூன்றும் ஐந்து என்பது விஞ்ஞான மொழி. பசுவுக்குக் கால்கள் நான்கு என்பதும் விஞ்ஞான மொழி, இதனைக் கேட்டதும் பசுவைக் கொண்டு வந்து எதிர் நிறுத்தி, ஒன்று, இரண்டு, மூன்று, நான்கு என்று சிறு பையனும் எண்ணிச் சரி பார்த்துவிடுகிறான். பொய்யா, மெய்யா என்பது விளங்கிவிடுகிறது.

" குழலினிது யாழினிது என்பதம் மக்கள்
மழலைச்சொல் கேளா தவர் ''

என்றால் இப்படி யாழையும் குழலையும் மழலையையும் எதிரே வைத்துச் சரிபார்க்க முடியுமா? இஃது இலக்கியப் போக்கு; பாட்டு மொழி. உணர்ச்சியை உணர்ந்தால் பொருள் விளங்கும். அந்தப் பொருள்தான் அங்கு உண்மை. இந்த இரண்டு போக்கினையும் யாரும் உணர்வர். இதனாலேயே "பல் முத்துப்போல் உருண்டையா?" என்று இலக்கியச் சுவை ததும்பும் வேடிக்கைக்காக அன்றி விஞ்ஞானக் கருவி கொண்டு வட்டத்தினை அளப்பதற்காகக் கேட்பார் இல்லை.

இருந்தாலும் பச்சைக் கதிரவனைப்பற்றிக் கதை சொன்னால் கேட்பார் யார்? ஆகவே, அங்கும் நம்பும்படி கூறவேண்டும். ஆனால் அந்த இலக்கிய நம்பிக்கை வேறு. நடந்ததனை நடந்தபடி கூறுவது விஞ்ஞானம்; நடவாததனையும் நடக்கக் கூடாததனையும் கதையுலகில் நம்பும் வகையில் - உண்மை யுணர்ச்சி தோன்றும் வகையில் - கூறுவது இலக்கியம்.

3

சிலப்பதிகாரக் கதை வரலாற்றுக் கதை. உண்மையாக உலகில் நடந்த கதை என்று வேறு கூறுகின்றார்கள் இப்படிக் கூறுவதன் பயன் என்ன ?

சிலப்பதிகாரம் பாடிய புலவர் பெருமான் இளங்கோ, கோவலன் கண்ணகி இவர்களின் வரலாறு பாடுகின்றார். அவர், கோவலன் வாழ்வையும் கண்ணகி வாழ்வையும் அவை நடக்கும்போது படம் பிடித்துக் காட்டுகிறாரா? அசையும் படமா சிலப்பதிகாரம்? அதற்குமேல் அவர்கள் பேசுவதனையும் பேசும் படமாக அமைப்பதற்கு ஒலிப் பதிவு செய்து கொண்டாரா? சுருக்கெழுத்தில் உடனிருந்து எழுதிப் பின்னே பெருக்கெழுத்தில் எழுதிவிட்டாரா? இப்படி யாரும் கருத மாட்டார்கள். பேசும்பட ஒலிப்பதிவானால் இளங்கோவடிகள் பெருமை என்ன? அகவலிலும் வெண்பாவிலும் கலிப் பாவிலுமா கண்ணகியும் கோவலனும் மாதவியும் பேசியிருப் பார்கள்.

"கண்ணகிக் கதையின் அடிப்படையான வரலாறு உலகில் நடந்திருக்க முடியாது" என்பதே நம்ப முடியாத நமரங்களது முடிவு. அதனை ஆராய்ந்து பார்ப்போம்!

4

"சிலப்பதிகாரக் கதை நம்ப முடியுமா?" என்று கேட்கிற கேள்வியினைக் கண்டோம், காவியத்தில், நடந்த கதை மட்டுமா வருகிறது? "நடக்க முடியுமா?" என்பது ஒரு கேள்வி. நடக்க முடியாமல் இருந்தாலும், நம்ப முடிவதாக இருந்தால் கதைக்குப் போதும் என்பர். புலவன் எழுப்பும் சூழலில் - உலகில் - இவ்வாறு நடப்பதனை நம்ப முடியுமா

என்றே காணவேண்டும். ஆனால், முன் நாம் கூறியதுபோல சிலப்பதிகாரக் கதையை வரலாற்றுக் கதை என்றும் பலர் நம்பிவருகின்றனர். ஆதலால், "இவ்வாறு நடந்திருக்குமா?" என்ற கேள்வி கேட்பது இயல்புதானே. "நடந்திருக்கும் என்று நம்ப முடியுமா?" என்பதே இங்கு எழுகின்ற கேள்வி.

அடிப்படையான கதைதான் என்ன? கோவலன் கண்ணகியை மணக்கின்றான். இது நம்ப முடியாததா? பின் மாதவியோடு மயங்குகிறான். அறுபதும் இருபதுமாய்க் கிழவனும் இளையவளை மணந்து மற்றோர் இளையவளையும் பணச் செருக்கால் மணக்கும்போது, இது புராணக் கதையா? உயிர் நூலின் ஒருசார் கொள்கைப்படி ஆண் மகன் நாட்டமே பல் மகளிர் வேட்டையாம். ஆதலின், எதனை நம்பாமற் போனாலும் மனைவி இருக்க மற்றொருத்தி மேல் மனம் போவதனை நடவாதது என்று பகுத்தறிவு பேசாது.

கோவலனது பணம் எல்லாம் ஆரவார வாழ்வில் கரைகிறது. கண்ணகியின் காற்சிலம்பு மட்டும் மிஞ்சுகிறது. ஓட்டாண்டியாகமால் தலைமூழ்கி மாதவியை விட்டுப்பிரிகிறான் கோவலன். இதுவும் இயல்புதானே. இங்கே மக்கட் பண்பின் உயர்வு தாழ்வு எழுவதில்லை. அது காப்பியத்தில் எழும். அதனைப் பின்னே பார்ப்போம். இங்கே "நடந்திருக்குமா? முடியாதா? நம்பமுடியுமா? முடியாதா?" என்பதே கேள்வி. வந்த கோவலன் கையிற் சிலம்பினைத் தருகின்றாள் கண்ணகி. விற்று முதலாக வைத்துப் பழைய நிலையை அடையலாம் என்கிறான் கோவலன். எதிர் கால நம்பிக்கையன்றோ நம் வாழ்வின் போக்கு. இதுவும் இல்லையானால் இனிமை ஏது? இமைக்கு இமை தூக்குப் போட்டுச் சாவ வேண்டுவதுதான். கண்ணகி ஒன்றும் குத்திப் பேசவில்லை என்று சிலர் முணுமுணுக்கலாம். "கைக்கெட்டியதனை வாய்க்கெட்டாதபடி காலால் உதறியா தள்ளுவது" என்று எண்ணும் பெண்கள் இல்லையா? எல்லோருமா திரு நீலகண்ட நாயனார் மனைவிகள்!

மானமுள்ள கோவலன் அறிந்தார் கண்ணுக்குப் படாத படி வேற்று ஊரில் பிழைப்பதற்காக மதுரைக்குக் கண்ணகியோடு புறப்படுகிறன். தன்மானமறிந்தாருக்கு இந்த மானப் போக்கு நன்ருகத் தெரியும். இலங்கையிலும் மலேயாவிலும் போய்ப் பார்த்தால் இந்தத் தமிழர் மானம் ஏழை எளியவரிடத்தும் விளங்குவதனைக் கவனிக்கலாம்.

துறவியம்மையார் கவுந்தியடிகள் மதுரைக்குப் போகும் வழியில் வருகின்ருர்; வழித்துணை ஆகின்றனர். அந்த அம்மையார் சொற்படி மதுரையில் இடைப் பெண்கள் வீட்டில் கோவலனும், கண்ணகியும் தங்கப் போகின்றனர். பயணம் போவாருக்கு இன்றும் நிகழும் அனுபவமன்ருே இது. மேலே, கண்ணகி சோறு சமைப்பது நம்பத் தகாததா?

மதுரை அரசியின் காற் சிலம்பைத் திருடுகிறன் பொற்கொல்லன். "கோழி திருடிவிட்டுக் கூடிக் குலாவுவது" பழமொழி மட்டுமா? கோவலன் காற் சிலம்பு விற்கப் போகிறன். பழம் நழுவிப் பாலில் விழுகிறது. திருட்டுப் பொற்கொல்லனிடமே சென்று சிலம்பினைக் காட்டுகிறன். அரசி சிலம்பு போலவே இருக்கிறது, அந்தச் சிலம்பு. "திருடனைக் கண்டேன்" என்கிறன். அரசனிடம் கோவலன் கள்வன் எனச் சொல்லப் படுகிறன்.

வழக்கின் நன்மை தீமை ஆராய்வது இங்கு இல்லை. காப்பியம் நடக்குமா, நடவாதா என்பதே இங்கு எழும் பேச்சு. கொல்லன் போன்றவர் இன்று இல்லையா? தமது தவற்றினைப் பிறர்மேல் போடுவது மனித இயற்கை. நம் மனத்தினைத் தொட்டுப் பார்த்தால் தெரியும். உலக அரங்கில் என்ன நடக்கிறது? ஆனல் இந்த வகையிலும் நாம் சிறு புழு; பொற்கொல்லன் போன்ருர் பேரரக்கர். இத்தகைய அரக்கர்களும் வாழ்கின்ருர்கள் என்பதனை என்ருே ஒருநாள் அற மன்றங்களில் காணலாம். ஆனல், நாள் தோறும்

வெள்ளித்திரையில் கண்டு உலகம் களிக்க வில்லையா? இத்தகைய தீர்ப்பு எழுவதனைத்தான் நம்ப முடியாதா? நடவாத ஒன்ரு இது? தவருன தீர்ப்பு என விஞ்ஞானம் சிறந்த மேஞட்டிலேனும் எழாமலிருக்கின்றதா? அறம் வழங்குவோர் கடவுளா? மனிதர்கள் தானே! எத்தனைபேர் குற்றம் செய்யாமலே தூக்கு மரத்தில் தொங்குகின்றனர். பின்னர் உண்மை வெளியாகுவதால் இறந்தவன் குடும்பத் திற்கு மேஞட்டு அரசியலார் பொருள் உதவி செய்வதெல் லாம் உலகிலா, கதையிலா?

கண்ணகி காதலன் இறந்ததும் கதறுகிருள்; தன் சிலம் பினைக் காட்டுகிருள். அரசவைக்குப் போக உறுதி பிறக்கிறது. பசு புலிமேல் பாயவில்லையா? உண்மை வெளியாகின்றது. அரசனும் அரசியும் இறக்கின்றனர். காரண காரிய ஆராய்ச்சியை விஞ்ஞான வழியோ இலக்கிய வழியோ நாம் இங்குச் செய்யவில்லை. நிகழ்ச்சியை மட்டும் "நம்பமுடியுமா? நம்பமுடியாதா?" என்ற கண்கொண்டு கூறி வருகிருேம். அவர்கள் இறப்பது அறத்தால் என நம்பாமற் போனுல் "காக்கை ஏறப் பனம்பழம் வீழ்ந்தது" என்றேனும் நம்ப லாமே! நெஞ்சு திடீர் எனத் தடையுண்டு இறப்பவர் இன்று எத்தனை பேர்! இரண்டு பேர் ஒருவர் பின் ஒருவராய் இவ்வாறு இறப்பது அருமையா?

இந்த நெருக்கடியில் மதுரையின் ஒருபுறம் நெருப்புப் பிடித்து எரிந்து சாம்பலாகிறது. இதனையும் நம்ப முடியாதா? கோடை நாளில் மிகப் பாதுகாவலுள்ள தலைநகரான சென்னையிலும் எத்தனை மூலைகளில் தீப்பற்றி எரிந்து பல சேரிகளை அழிக்கின்றது! இறந்தோருக்குக் கல்நாட்டுவது பழைய வழக்கம். 'கல்லெடுப்பு - கருமாதி' என்று இன்றும் பேசவில்லையா? வீரர்கள் இறந்தால் நாட்டுவது வீரக் கல். உடன்கட்டை ஏறிய பெண்களுக்காக நாட்டுவது மகா சதிக் கல். இது மாஸ்திக்கல் என மருவி வழங்குகிறது. இதற்குப் பத்தினிக்கல் என்றே பொருள். சேரன் இப்படிக் கண்ணகிக்

கல் நாட்டுகிறான். இதற்கிடையில் வடநாட்டுப் படை எடுப்பும் நிகழ்கிறது. சந்திரகுப்தன் படை எடுப்பு - அசோகன் படையெடுப்பு - இராசேந்திரன் படை எடுப்பு - இவற்றை நம்பினால் செங்குட்டுவன் படை எடுப்பினை மட்டும் நம்பாமற் போவானேன்?

ஆகையால் நடந்திருக்க முடியாதது எது?

செத்த கோவலன் எழுந்திருப்பானா? கண்ணகியைத் தழுவுவானா? தெய்வமான கண்ணகி பேசுவாளா? மயக்கக் காட்சி - மனக் காட்சி என்று இவற்றை இன்றைய உலகம் பேசும். அன்றையஉலகம் கடவுட் காட்சி, கடவுட் பேச்சு என்று வாழ்ந்தது. நாள்தோறும் அப்படிப் பழகி வாழ்ந்தது அந்த உலகம்; இப்படிப் பழகிப் பேசுகிறது இந்த உலகம்.

கவுந்தி சாபத்தால் மக்கள் நரியாவார்களா? கவுந்திக்கு அஞ்சி அம்மக்கள் ஓடி மறைய ஆண் நரியும் பெண் நரியும் அவ் வழியே மறைவிலிருந்து வெளிக் கிளம்பி ஓடின என்று விஞ்ஞான உலகம் இன்று விளக்குமா?

எனவே, அடிப்படையான காப்பிய நிகழ்ச்சிகள் உல கில் நடைபெறாதன அல்ல; நம்பத் தகாதன அல்ல. ஆனால், இவ்வாறு ஐயம் எழுப்புவோர் நம்பத் தகாத வகை யில் இவற்றைக் கூறிக்கொண்டு போவதுதான் இளங்கோ அடிகளிடம் இவர்கள் காணும் குற்றம். ஆனால் அங்குத் தான் காப்பியச் சுவை ஊற்றெடுக்கிறது; அவர் பெருமை விளங்குகிறது. காவியத்தை ஆராய்ந்தால் அது விளங்கும்.

5

விஞ்ஞானமே பேசிப் பாட்டினை மறக்கிற உலகம் சிலப்பதிகார உலகத்திற்கு முற்றும் மாறான உலகம். அணுக்குண்டுதான் முடிந்த முடிவானால் அங்கே இளங்கோ

வடிகள் சிலப்பதிகாரத்திற்குச் சிறிதும் இடம் இல்லை. இன்றைய உலகின் குறை என்ன? அறிவில் குறைவா? அணுவையும் பிளந்து அதன் வயிற்றிலுள்ளது எல்லாம் காணும்போது அறிவுக்குக் குறை ஏது? செயலாற்றலில் குறையா? அணுவைப் பிளந்து உலகினையே அழிக்கும் செயலாற்றல் பெற்றவருக்கு அவ்வகையில் என்ன குறை? நெஞ்சு தான் மாறவில்லை. நாயும் நரியும் புலியும் கரடியும் ஆகாய விமானத்தில் பறப்பதுபோல இருக்கிறது, மனிதன் பறப்பது. உடை மாறியது; உள்ளம் மாறவில்லை. நெஞ்சு திருந்த வேண்டும்; இன்ப அறிவாய் உருகி உறுதிகொள்ள வேண்டும். உலகம் வாழ வேண்டும் என்று பேசினாலும் எண்ணினாலும் போதாது. உலகம் வாழும் வகையில் தான் வாழ, தன் செயல்தன்னையும் அறியாமல் போகும் போக்கில் மனம் திருந்த வேண்டும். அறிவு திருந்தினால் மட்டும் போதாது. ஆற்றல் வளர்ந்தால் மட்டும் போதாது. உணர்ச்சியும் திருந்த வேண்டும். அன்பு பொங்க அறத்தில் நாட்டம் எழ வேண்டும். நல்லதே செய்யும் போக்குப் படியவேண்டும்.

இந்தத் தொண்டினைச் செய்பவனே கோவலன். மெய், பொய் என்று பேச அங்கு இடம் இல்லை. பாட்டோடு உடனுகியதும் நம் மனம் எவ்வாறு மாறுகிறது என்றே காண வேண்டும். சேக்ஸ்பியர் கதையில் பேய்வரும்; பேசும் "நம்ப முடியுமா?" என்று பலர் கேட்கின்றனர். "பேய் பேசுமானால் இப்படித்தான் பேசும்" என்று சேக்ஸ்பியர் உலகில் நமக்குத் தோன்றவில்லையா? "பத்துத் தலை இராவணன் இருந்தால் இப்படித்தான் நடப்பான், பேசுவான்" என்று கம்பன் உலகில் நமக்குத் தோன்றவில்லையா? "கண்ணகி தெய்வமாகி வந்தால் இப்படித்தான் பேசியிருப்பாள்" என இளங்கோவடிகள் உலகில் நமக்குத் தோன்றவில்லையா? பகுத்தறிவாளரான ஹார்டி என்பவர் நெப்போலியனது போரில் ஆங்கிலேயர் அடைந்த வெற்றியை டைனஸ்ட் என்ற நாடகமாக எழுதியிருப்பதில் பூமி பேசுகிறது; காலம் பேசுகிறது, நம்ப முடியுமா? நம்பச் செய்வதே பாவலன் பெருமை.

பாவலன் ஊட்டும் நம்பிக்கை, அறிவாராய்ச்சியால் எழுதுவ தன்று. நம் மனப்போக்கு மாறுவதாலேயே நம்மையும் அறியாமல் இந்த நம்பிக்கையும் வேரூன்றி நம்பிக்கை அளிக் கிறது. முடிவில் நாம் அடையும் மாற்றம் என்ன? கொல்லத் துடிக்கிறோமா? அரசனாகி அடக்கியாள அலைகிறோமா? இல்லை. மனத்தின் போராட்டம் ஒழிகிறது. உணர்ச்சிகள் ஒன்றோடொன்று மோதவில்லை. உலகிற்கும் உதவி, நாம் இன்பமும் ஆற்றலும் பெற்று வாழும் வகையில் அந்த உணர்ச்சிகள் சமநிலை பெறுகின்றன. ஓரமைதி பிறக்கின்றது. இன்பந் துளிர்க்கிறது. புத்தொளி கண்டதுபோல, வழி தெரிகிறதெனத் தோன்றுகிறது. வாழப் போகிறோம். ஆனால், இது நிலைத்திருக்கவில்லை. உலகறிந்த உண்மைகளைக் காதல் என்றும் உண்மை என்றும் வெறுஞ் சொல்லாரவார மாக முழங்குகிறது வெள்ளித்திரை. அவற்றை உயிரற்ற, உட லற்ற, உணர்வற்ற வெற்றுரை மந்திரங்களாக மட்டும் உருப் போட உலகினைப் பழக்கி விடுகிறது. இவ்வாறு பேசும்படம் நம் மனத்தினைக் குழப்பும்போது நாம் அணுக்குண்டு உலக மாகப் புழுங்குவதன்றிக் காந்தியுலகமாகக் கனிவது எங்கே? காந்தியுலகம் கனிய வேண்டுமானால் வெற்றாரவாரக் கதை களை விட்டு, சிலப்பதிகாரம் போன்ற கதைகளில் ஈடுபட வேண்டும். வெள்ளித் திரையை நம்ப முடியுமா? துப்பாக்கி யும், ஆகாய விமானமும், விஞ்ஞானக் கருவிகளும் கண்டு ஏமாந்தே அதனை நம்புகிறோம். ஆனால், இந்த நிகழ்ச்சிகள் சிலப்பதிகார நிகழ்ச்சிகள் போல நம்பத் தகுந்தனவா?

சங்கப்பாடலும் சிலப்பதிகாரமும்

1. காதைகள்

தனிச்செய்யுள்

சங்க காலத்தில் எழுந்த செய்யுட்களெல்லாம் தனிச் செய்யுட்களே; இவை, கதை முதலியனபோலத் தொடர்ச்சியாக வரும் தொடர் நிலைச் செய்யுட்கள் அல்ல. தனிச் செய்யுட்கள் மெல்ல மெல்ல வளர்ந்து மதுரைக் காஞ்சி போல் மிக நீண்டு முடிந்தன. மதுரைக் காஞ்சி எழுநூற்று எண்பத்திரண்டு அடிகொண்டது. இங்கே ஒரு பாட்டு ஒரு நீண்ட வாக்கியமாகவே அமையும்; ஒருவர் கூற்ருகவே அமையும். இத்தகைய தனிச் செய்யுட்களை அகப்பொருள் கோவைபோல் அமைத்துத் தொடர்நிலைச் செய்யுளாக மாற்றுதல் கூடும். அத்தகைய முயற்சி சிலப்பதிகாரத்தில் தான் அரும்புவிடக் காண்கிருேம்; அதற்குமுன் இத்தகைய நிலை இல்லை எனலாம். சங்க இலக்கிய நோக்கில் சிலப்பதிகாரம் என்பது முப்பது தனிச் செய்யுளே ஆகும். பெரும்பான்மையாக, இந்த முப்பது தனிச் செய்யுட்களில் ஒவ்வொன்றும் காதை என வழங்குகின்றது. கதையையுடையது காதை என அடியார்க்கு நல்லார் பொருள் கூறுவர். இது தமிழில் வழங்கிய பொருள். ‘காதா’ என்பது வடமொழியில் பாட்டுக்குப் பெயராம்.

காதைத் தலைப்புகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் முப்பது காதைத் தலைப்புக் களையும் கீழே காண்க.

1. மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்
2. மனையறம்படுத்த காதை
3. அரங்கேற்று காதை
4. அந்தி மாலைச் சிறப்புச் செய்காதை
5. இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை
6. கடலாடு காதை
7. கானல் வரி
8. வேனிற் காதை
9. கனாத்திறமுரைத்த காதை
10. நாடுகாண் காதை
11. காடுகாண் காதை
12. வேட்டுவ வரி
13. புறஞ்சேரியிறுத்த காதை
14. ஊர்காண் காதை
15. அடைக்கலக் காதை
16. கொலைக்களக் காதை
17. ஆய்ச்சியர் குரவை
18. துன்ப மாலை
19. ஊர்சூழ் வரி
20. வழக்குரை காதை
21. வஞ்சின மாலை
22. அழற்படு காதை
23. கட்டுரை காதை
24. குன்றக் குரவை
25. காட்சிக் காதை
26. கால்கோள் காதை
27. நீர்ப்படை காதை
28. நடுகற் காதை

29. வாழ்த்துக் காதை
30. வரந்தரு காதை

காதை என்பது பாட்டே

இவற்றுள் 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30 - என்ற எண்ணுள்ள இருபத்து இரண்டு செய்யுட்கள் காதை என்றே பெயர் பெறுகின்றன. காதை என்பது பாட்டு என்ற பொருளில் வழங்கியது என்பதற்கு எஞ்சிய எட்டுச் செய்யுட்களின் பெயர்களே சான்றாம்.

பாடலும் வரிப்பாட்டும்

முதற்பாட்டு மங்கலவாழ்த்துப் பாடல் என்றே பெயர் பெறுகிறது. பின்னுள்ளவற்றை நோக்குவோம். வரிப் பாட்டு என்பது இசைப் பாட்டாகும். இதனை வரி என்றே வழங்குவதும் உண்டு. கானல்வரி ஏழாவது பாடல்; வேட்டுவ வரி பன்னிரண்டாவது பாடல்; ஊர் சூழ்வரி பத் தொன்பதா வது; குரவைக்கூத்து ஆடும் போது பாடும் பாட்டிற்குக் குரவைப் பாட்டு என்பது பெயர்; அது குரவை எனவும் வழங்கும்; ஆய்ச்சியர் குரவை என்ற பதினேழாவது பாட்டு இத்தகையதே ஆம். இதனைக் குரவைச் செய்யுள் என்றே அரும்பதவுரைகாரர் கூறுவர். அடியார்க்கு நல்லார் இது கூத்தாற் பெற்ற பெயரென்று கூறுவதனையும் இங்குக் குறிப்பிட வேண்டும். இவ்வாறே வேட்டுவ வரியையும் அவர் விளக்குகின்றார். எனினும் அரும்பதவுரைகாரரின் விளக்கம் நாம் கூறும் கொள்கையை நிலைநாட்டுவதனைக் காணலாம். குன்றக்குரவை இருபத்து நான்காவது பாட் டாம். இருபத்தொன்றாவது வஞ்சின மாலையாம்.

மாலை

மாலை என்பது தொடுத்த பூமாலை என்ற பொருளில் கலித்தொகையில் வழங்குகிறது. இவ்வாறு செய்யுட்கள்

அல்லது செய்யுள் உறுப்புக்களின் கோவையை மாலை என்று கூறுவதும் வழக்கமென்பது இந்தப் பதினெட்டாம் பாடலாலும் இருபத்தோராம் பாடாலாலும் விளங்குகிறது. நித்திலக் கோவை என்பது, அகநானூற்றின் மூன்றும் பகுதியின் பெயராக வருவதனையும் இந்த வழக்கோடு ஒப்பிடலாம்.

துன்ப மாலை

துன்ப மாலை ஆறடி நெடுவெண்பாட்டும் ஒரு குறளும் வரத் தொடங்குகிறது. இவை ஒவ்வொன்றற்கு முன்னும் ஒவ்வொரு தனிச் சொல் உண்டு. இது இப் பாட்டுக்குத் தோற்றுவாயாக அமைகிறது. பின்னர் "எல்லாவோ" என்று விளியாக அமையும் தனிச் சீரொடு நான்கடி கொண்ட மூன்று தாழிசைகள் வருகின்றன. "சொன்னது" என மேலும் வருவதை விளக்கும் தனிச் சீர் ஒன்று உண்டு. அயலார் சொன்னது, நாலடியால் ஒருறுப்பாய் அமைகிறது. "எனக் கேட்டு" என்பது தனிச் சீராய்க் கதையை விளக்க வருகின்றது. கண்ணகியின் நிலைமையை நான்கடியாலாகிய ஒருறுப்பு விளக்குகிறது. ஒவ்வொன்றும் நான்கடி கொண்ட மூன்று தாழிசைகளாகக் கண்ணகியின் புலம்பல் வருகிறது. அப் புலம்பல் மேலும் தொடர்கிறது. "காணிகா" என்ற தனிச் சீரொடு மூன்றடியால் அமைந்த ஒன்றனை மகளிரை நோக்கியும் இரண்டடியால் அமைந்த ஒன்றனைக் கதிரவனை நோக்கியும் கண்ணகி பாடுகின்றாள். கதிரவன் விடையாக ஒரு குறள் வருகிறது. "என்றதொரு குரல்" என்ற சொற்சீரடி கதையை முடிக்கின்றது. இவ்வாறு கொள்ளாமல் இந்தச் சொற்சீரடியையும் கடையடியோடு சேர்த்துப் பதிப்பித்துள்ளார் தமிழ்ப் பெரியார் சாமிநாத ஐயர். துன்பம் தொடர்ந்து பொங்கி வருவதனை மாலை போல் தொடர்புபடுத்திக் கூறுவதால் துன்ப மாலை ஆனது எனலாம். இது முழுவதும் ஒரு பாட்டேயென்று கொண்டு

அடியார்க்கு நல்லார் இதனை மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா என்பர்.

வஞ்சின மாலை

இனி வஞ்சின மாலை ஐம்பத்தேழடியால் அமைந்த கலி வெண்பாட்டாம். அதன் அமைப்பினைக் காண்போம். கண்ணகி, புகாரின் கற்புடைப் பெண்கள் எழுவரைக் கூறுகிறாள்; ஊர் மக்களை விளிக்கின்றாள்; "ஒட்டேன் அரசொடு ஒழிப்பேன் மதுரையும்" என்று வஞ்சினங் கூறுகிறாள். மதுரையைச் சுற்றி வருகின்றாள்; மார்பைத் திருகி எறிகிறாள்; தீக்கடவுள் எதிர் தோன்றுகிறார்; இவ்வெரியினின்றும் பிழைப்பாரை அக்கடவுளுக்கு எடுத்துக் கூறுகிறாள்; பின் பொற்கொடி ஏவப் புகையழல் மண்டிற்றே நற்றேரான் கூடல் நகர் என்ற செய்தியைக் கூறி வஞ்சின மாலை முடிகின்றது. வஞ்சினங்களை அடுக்கிக் கூறியதால் வஞ்சின மாலை என்று பெயர் பெற்றது எனலாம். அக் காலத்தில் வஞ்சினம் கூறிய முறையையும் இங்கே அறியலாம். வஞ்சினத்தின் முடிவும் இங்கே தோன்றி வஞ்சினத்தின் வன்மையை வற்புறுத்துகின்றது.

2. யாப்பு வகை

யாப்பு

மங்கல வாழ்த்துப் பாடலை மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். கனாத்திறம் உரைத்த காதையையோ கலிவெண்பாட்டென்பர் அவர். வேட்டுவ வரியைப் பல்தாழிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா என்பர். ஆய்ச்சியர் குரவையும் மயங்கிசைக் கொச்சகமேயாம். வஞ்சினமாலை கலிவெண்பாட்டென முன்னரே கண்டோம். துன்பமாலையோ மயங்கிசைக் கொச்சக

மாகும். ஊர் சூழ்வரியை அயல் மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். குன்றக் குரவை யைக் கொச்சகக் கலிப்பா என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். வாழ்த்துக் காதையும் அத்தகையதொரு கொச்சகக் கலிப்பாவாகக் கொள்ளுவதற்கு ஏற்றதேயாம். வழக்குரை காதையும் அத்தகையதே. இனி 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30 - என்ற எண் ணுள்ளவை நிலைமண்டில ஆசிரியப் பாக்களாம். எனவே, பாவகையால் ஒவ்வொரு காதையும் தனித் தனிச் செய்யுளாக அமைந்து நிற்பதனைக் காண்கிறோம்.

3. கூற்றுவகை

கூற்று

ஒவ்வொருவர் பேச்சாக அமையும் கூற்று நிலை வகை யாலும் இவை ஒவ்வொன்றும் தனித் தனிக் கூற்றுகளாகச் சங்கப் பாடல்போல் அமையும் எனலாம். குன்றக் குரவை யைத் தலைமகட்குத் தோழி வரைவு கூறும் கூற்றாகக் கொள்வர் அரும்பதவுரைகாரர். வேட்டுவ வரி, கானல் வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை என்பன பலரும் பாடி அரசியல் வாழ்த்தொடு முடிக்கும் இசைப் பாட்டாக ஒற்றுமை பெற்றுப் பின்னுளைய நாடகத்திற்கு வழி கோலுகின்றன. வாழ்த்துக் காதையும் பலவகையாகப் பலரும் பாடும் பாடல் உறுப்புகளோடு ஒருங்கு சேர்ந்து வந்து அரசியல் வாழ்த்து வெள்ளைச் சுரிதகமாக முடியக் காண்கிறோம். இக்கதைகளில் பலவற்றைக் கண்டோர் கூற்றாகக் கொண்டு முடிக்கலாம். வரந்தரு காதை ஒன்றுமே ஆசிரியர் கூற்றென ஐய மின்றிக் கூறத்தக்க வகையில் அமைந்து கிடந்து அவர் கூறும் அறவுரைகளோடு முடிகின்றது. சேரன் தம்பியே பாடுவதுபோல அவரினும் வேறாய்ப் பிற்காலத்து வந்த சிலப்பதிகார ஆசிரியர் பாடினார் என்ற புதுக் கொள்கை எழு வதற்கு இந்தப் பகுதியே காரணம். பிற காதைகள்

கண்டோர் கூற்ருகவோ பிறர் கூற்ருகவோ அமைந்து வருவ தனை அவற்றை ஓதுவோர் எளிதில் காண்பர்.

4. நாடகக் காப்பியம்

தொடர்நிலைச் செய்யுளின் தோற்றம்

இவ்வாறு தனிச் செய்யுள்களாகவும் தனிப் பாத்திரங் களின் கூற்ருகவும் சங்ககாலப் பாக்கள் வழங்கியதனுலே தொடர்நிலைச் செய்யுள் எழுவது அருமையாயிற்று. ஆனல் அக்காலத்திலும் பொதுமக்களிடையே தொடர்நிலைச் செய்யுள் வழங்கியிருக்கலாம். அப்போதப்போது பாணர் முதலியோர் ஆசுகவியாகவோ பிற கவியாகவோ வீரர் வரலாறு முதலியவற்றைப் பாடி வந்திருத்தல் கூடும். இல்லது, இனியது, நல்லதெனப் புலவரால் நாட்டப் பெற்றதே சிறந்ததெனச் சங்க காலம் கொண்டதனல் நாடோடிப் பாடல்கள் நிலைக்க வழியில்லாமல் அழிந்தன போலும். இருந்தாலும் மக்களுடைய விருப்பமும் பிற நாட் டுத் தொடர்பால் பிறமொழிக் காப்பியங்களின் அழகும் தமிழர் உள்ளத்தே வளர்ந்தபொழுது தொடர்நிலைக் காப்பியம் எழ வேண்டியதாயிற்று. ஆனல் அப்போது தனிச் செய்யுள்களின் தொகுதியாகவே தொடர்நிலைச் செய்யுள் வளர இடம் ஏற்பட்டது. பழமையை எளிதில் விட முடியாதன்ருே; வரிப் பாடல்களிலோ குரவைப் பாடல் களிலோ பலரும் கூடிப் பேசி ஆடி நாடகத்திற்கு வழி கோலுவதனைச் சிலப்பதிகாரத்திலேயே காண்கிருேம்; இருவர் பேசுவதனை ஒரு பாட்டாகப் பாடுவதனை உறழ் கலியிற் காணலாம். பிற கலிப்பாக்களிலும் அந்த நிலைமை எழுவதனைக் கலித்தொகையில் காண்கிருேம். ஒரு பாட்டு ஒரு நாடகக் காட்சியாக அமைவது சிலப்பதிகாரத்தில் சில இடங்களில் சிறந்து விளங்குகிறது.

காதை படலமாகாதா?

இத்தகைய வளர்ச்சியில் சிலப்பதிகாரம் ஒரு சில சிறப்பு இயல்புகளைப் பெற்று விளங்குகிறது; இங்கு வரும் காதைகளைப் படலமென்றோ, அத்தியாயமென்றோ கூற முடியாதபடித் தனித் தனிப் பாடல்களாக இவை அமைவதே இங்குள்ள சிறப்பாம். இவற்றை அத்தியாயமென்று கொள்ளுவதில் தடையென்ன என்று கேட்கலாம். அத்தியாயங்களானால் கதையினையே வற்புறுத்தி அவை செல்லுதல் வேண்டும். அவ்வாறல்லாமல் ஒவ்வொரு காதையும் தனித்தனி நின்று, அவ்வத் தனி நிலையில் வேண்டுவன எல்லாம் விரித்துக் கூறிச் செல்லுகின்ற போக்கினை நாம் காண்கிறோம். இவற்றிற்கிடையே கதையைப் பற்றிய குறிப்புக்களும் வராமலில்லை. அத்தகைய குறிப்புக்கள் இல்லையானால் கதை எப்படி வளரக்கூடும்?

புறநிலைப் போக்கு

நேரே கதையைப் புலவன் கூறுவது ஒரு முறை; கதையில் வரும் பாத்திரங்கள் தனித்தனியே தாமறிந்ததைக் கூற, அவற்றை ஒன்று சேர்த்துப் பார்க்கும்போது கதை உருவாகும்படி கூறிச் செல்லுவது மற்றொரு முறை. கதை உண்மையாக நிகழ்ந்தது என்பதுபோல் தோன்ற இந்த வகையினைப் பின்னுள்ளோர் கையாண்டதுண்டு. இந்த முறையில் ஆசிரியன் கோணத்தில் இருந்தன்றி வேறு பலரின் கோணங்களிலிருந்தும் காண்கின்ற நிலையும் உண்டு. அப்போது அங்கே வேற்றுமைகளும், வேற்றுமையிடையே ஒற்றுமையும், உலகம்போல் பரந்து விரிந்து ஒற்றுமைப்படக் காண்கிறோம். வரலாற்றாசிரியன் வரலாற்றுக் குறிப்புக்களையெல்லாம் தனித்தனியே பதிப்பித்து விட்டால் அவற்றைத் தொடர்ச்சியாக நாம் படித்து வரும்போது ஒரு நாட்டின் வரலாறு நம் உள்ளத்தே உருவாகி வருவதைக் காண்கிறோம். அதுபோலக் கதையைக் கூறுவோரும் ஒருசிலபோது விளக்குவ

துண்டு. அத்தகைய முயற்சிகளிலொன்று ஆங்கில நாட்டில் 18-ஆம் நூற்றுண்டில் எழுந்தது பாத்திரங்கள் ஒருவர்க் கொருவர் எழுதிக் கொள்ளும் கடிதங்கள் பலவற்றை ஆசிரியர் படைத்துத் தந்துவிட, அவற்றைத் தொடர்ந்து படிப்ப தால் கதை நம்மிடத்தே தாளுகவே எழுந்து வடிவம் கொண்டு அமைவதே இந்த முறையாம். இதனுல் வரலாறு போலக் கதையும் உண்மை நிகழ்ச்சியே என்ற தோற்றம் நம் மனத்தில் ஊன்றிவிடுகிறது.

நம்பிக்கை

குறிப்புக்களிலிருந்து நாமே உய்த்துணர்ந்து கொள்ளும் முடிவாகக் கதை அமைதலின் அதனிடத்தில் எழும் நம் நம்பிக்கை பெரிதாகிறது. ஆகவே ஆசிரியன் ஏதோ தன் உள்ளத்தில் தோன்றியதைக் கூறுகின்ருன் என்ற உணர்ச்சி பிறப்பதில்லை. நாமே அவனுக்கும் வேருகப் புறச் சான்றுகள் கொண்டு முடிந்த முடிபுகளாக ஒரு வரலாற்றினை அறிய வருகிருேமென்ற எண்ணம் வரும்படி செய்து விடுகின்ருன், ஆசிரியன். அவன் அகத்து எழுகின்ற ஒருவகையான கதையே அது என்ற எண்ணம் தோன்ருதபடி இந்தவகையில் புறத்து நிலேத்ததோர் வரலாற்றின் சான்றுகளேயே அவன் கூறிவந்த தாக நம்மை ஆசிரியன் நினேத்துவிடச் செய்கிருன்.

மேனுடா?

இவற்றையெல்லாம் மனத்தில் வைத்துக் கொண்டு சிலப் பதிகாரக் காதைகளேப் படிக்கும்போது அவை தனிச் செய்யுள்களாக நின்று விளங்குகிற அழகு நமக்குப் புலனுகும். மேனுட்டுப் பின்னுளேய முயற்சியே சிலப்பதிகாரத்தில் விளங்குகிறதென்று நாம் கூறவரவில்லே. அந்தப் போக்கினேச் சிலப்பதிகார ஆசிரியர் அறியார். அவர் அறிந்த போக்குப் பழைய சங்கப் பாக்களின் தனிச் செய்யுட்போக்கே ஆம். தனிச் செய்யுட் புதுமையை விளக்கவே பின்னுளேய வழக்கு நமக்கு உதவி செய்யும் என்று மட்டுமே இங்குக் கூறலாம்.

குன்றக்குரவை

ஒவ்வொரு கதையும் ஒரு பாத்திரத்தின் கூற்றாகக் கொள்ளலாம் என்று குறித்தோம். குன்றக் குரவையைத் தோழி கூற்றாக அரும்பதவுரைகாரர் கொள்வதையும் கண்டோம். 144 வரியில் குன்றக் குரவையாகக் குறவர்கள் பாடுகின்ற பாட்டினையெல்லாம் அப்பகுதி பாடுகிறது. ஆனால் அதிலிருந்து கதைக்காக நாம் உணர்வது 'கண்ணகி குறவரது நாட்டில் ஒரு வேங்கை மரத்தின் கீழ் நின்றபோது அவளுடைய கொழுநரோடு அவள் வானுலகம் சென்றாள்' என்ற செய்தியே ஆம். இதனை உரைப் பாட்டுமடை பத்து வரியில் கூறி முடிக்கின்றது. ஆனால் குன்றக் குரவை ஆடித்தம் உணர்ச்சி யெல்லாம் தோன்றக் குறவர்கள் பாடித் தம்முடைய வாழ்க்கையோடும் காதலோடும் கண்ணகியின் தெய்வத்தன்மையை ஒன்றுபடுத்திப் பரவி வணங்கும்போது குன்றக் குரவை என்ற பகுதி கதையிலோர் அத்தியாயமாகாமல் கதையை உய்த்தறிவதற்கேற்ற ஒரு சான்றாக விளங்குகிறது.

புகார்க்காண்டம்

புகார்க்காண்டத்தில் இந்த நிலைமை ஒவ்வொரு காதையிலேயும் சிறந்து விளங்கக் காணலாம். அரங்கேற்று காதையில் கதைப் பகுதியாக வருவது கடைசிப் பன்னிரண்டடிகளேயாம். அதற்கு முன்வரும் 163 வரிகள் அரசினையும் இசையாசிரியன் முதலான ஆசிரியர்கள் நிலைமையினையும் இசையினையும் பரக்கப் பாடுகின்றன. அரங்கேற்றத்தினைப் பாடுவதே அக்காதையின் நோக்கம் அதிலிருந்து கதையின் பகுதியை நாம் உய்த்துணர்ந்து கொள்கிறோம். அந்திமாலை சிறப்புச் செய் காதையிலும் அவ்வாறு புகார் நகரத்தில் ஒருநாள் தோன்றியதொரு அந்திமாலையின் சிறப்பினையே புலவர் தனிச்செய்யுளாகப் பாடுகிறார். அதிலே வருந்துவாருள் ஒருத்தியாகக் கண்ணகியும் வருகிறாள்; மகிழ்வாரில்

ஒருத்தியாக மாதவியும் வருகிறாள். இதிலிருந்தும் கதையின் போக்கினை உய்த்துணர்ந்து கொள்ளுதல் வேண்டும். இந்திரவிழவூர் எடுத்த காதையும் புகார் நகரத்தை இந்திர விழவோடு இயைவித்துப் புகழ்கின்ற தனிச் செய்யுளேயாம். "கண்ணகி கருங்கணும் மாதவி செங்கணும் உள்நிறை கரந்து ஒளித்து நீருகுத்தன; எண்ணுமுறை இடத்தினும், வலத்தினும் துடித்தன." விண்ணவர் கோமான் விழ விடையே இம்மட்டுமே கதைக் குறிப்புத் தோன்றுகிறது. அதுவும் இந்திரவிழவின் சிறப்பினைக் கூறுவதோர் உறுப் பாகவே அமைந்துவிடுகிறது. கடலாடு காதையிலும் விஞ்சையன் தன் மனைவிக்குப் புகாரிலுள்ள அழகினைக் காட்டிக்கொண்டே கூறுகிறான். அத்தகைய அழகுகளில் ஒன்றே மாதவியின் ஆடல். மாதவி பலகோலங்கொண்டு கோவலனைத் துன்புறுத்திக் கடலாடப் போவது கதையுறுப் பென நமக்குத் தோன்றினாலும் இந்திரவிழவின் முடிவான அழகினைப் பலரும் கொண்டாடுவதைக் கோவலன் மாதவி வாழ்க்கையில் ஏற்றி நாம் காணவே அத்தனிச் செய்யுள் விளக்கிச் செல்கின்றது என்றும் கொள்ளலாம், கானல்வரியில் பெரும் பகுதியும் கானல்வரிப்பாட்டாகவே அமைகிறது. இசைப்பாட்டாக நாம் காட்டிய பிற காதை களும் இத்தகையனவேயாம். இந்தக் கண்கொண்டு ஆராய் வோமானால் பிற காதைகளும் தனித்தனிச் செய்யுட்களாக அமைகிற அழகினைக் காணலாம்.

வளர்ச்சி

ஆனால் சிறுகச்சிறுகக் கதை தனிப்போக்காக வளர்வதனையும் சிலப்பதிகாரத்தே காண்கிறோம். மனையறம்படுத்த காதை கதைப் பகுதியை ஒட்டியே பெயர் பெறுகிறது. அரங்கேற்று காதையில் சில அடிகளால் அமைந்த கதை பின்னே பலபல அடிகளாக ஒவ்வொரு காதையிலும் நீண்டு வருகிறது. இருந்தாலும் இக்காதைகளைத் தனித்

தனிச் செய்யுட்களாகக் கொண்டாலன்றி அவை மற்றொன்று விரித்தலாக முடிந்துவிடும். பின்னே போகப் போக கதையையே நேரிடையாகக் கூறும் போக்குச் சிலப்பதிகாரத்திலும் வளர்கின்றது. வேனிற்காதை முதல் இந்த நிலை சிறக்கிறது; வஞ்சிக் காண்டத்தில் முற்றிப் பழுக்கிறது. ஆனால் இந்த வளர்ச்சியின் சிறப்பினை மணிமேகலையிலும் பெருங்கதையிலும் காண்பது போல இங்கே காண்பதற்கு இல்லை. காப்பியத்தில் இயற்கையின் புனைந்துரையும், புனலாட்டு முதலியனவும் இடம் பெறுவது எங்கும் நாம் காணும் காட்சியேயாம். இவை இவ்வாறு காப்பியத்தில் மிகநீண்ட இடம் பெறுவதற்குத் தனிச் செய்யுட்களாக அமைந்து வளர்ந்த சிலப்பதிகாரத்தால் எழுந்த மரபினை உணராமல் போனால் கம்ப ராமாயணம் முதலிய பிற்காலக் காப்பியங்களில் வரும் பல பகுதிகள் மற்றொன்று விரித்தலாகவே தோன்றும்.

நாடகக் காப்பியம்

தனித்தனிக் கூற்றுக்களாக அமைந்த தனித்தனிச் செய்யுட்களாக இக்காதைகள் பழைய காப்பியப் பாக்களின் போக்கை ஒட்டி அமைந்து வரத்தொடங்கின என்று கண்டோம். ஆனால், கதையுறுப்பும் தனியே சில அடிகளாகவே தனிச் செய்யுட்களில் அமைந்துவரவும் தொடங்கின. சில இசைப் பாடல்கள் ஒருவர் கூற்றாக மட்டும் அமையாமல் பாத்திரங்கள் தமக்குள் பேசுவனவாகவும் அனைவரும் ஒன்றுசேர்ந்து பாடுவனவாகவும் அமைந்து வருவதனையும் குறிப்பிட்டோம். இவை நாடகக்காட்சிபோல் அமைகின்றன எனலாம். கண்டோர் கூற்றாலும் நாடகக் கூற்றுத்தானே. இவ்வாறெல்லாம் அமைதலினாலே இதற்கு நாடகக் காப்பியம் என்றொரு பெயர் வந்தது போலும். நாடகக் காப்பியம் என்று இதனை அடியார்க்கு நல்லாரும் எடுத்துக் காட்டுகிறார். நாடகக் காப்பியம் என்ற தொடர் மணிமேகலையிலும் வருகிறது. *(19-80)*

5. வாய்வழிக் காப்பியம்

முரண்

இவ்வாறு ஒவ்வொரு காதையும் தனித் தனிச் செய்யுளாக வருவதனுல் காப்பிய முழுவதனையும் ஓதி முடித்தாலன்றிப் பாத்திரங்களின் முழு வடிவமும் நமக்குத் தோன்ருது. ஒவ்வொரு கோணத்திலிருந்து ஒவ்வொரு காதையையும் ஆசிரியர் எழுதுவதால் அவற்றிடையே முரண்பாடு சிலபோது தோன்றுவதும் இயற்கையேயாம். புகார்க் காண்டத்தை மட்டும் நோக்கிஞல் கோவலனின் இழிவே தோன்றும். மாதவியின் உயர்வும் தோன்ருது. கண்ணகியின் காதல் உள்ளமும் புலஞகாது. இவையெல்லாம் பின்னே வருகின்ற காதைகளில் பிறபிற கோணங்களினின்றும் கதையைக் காணும்போது எழுவனவாம். புலவர் தாமே கூருது கண்டோர் கூற்றும் பிறர் கூற்றுமாகப் பாடி வரும்பொழுது முரண்பாடில்லாமல் பாடவேண்டுமென நாம் எதிர் பார்ப்பதற்கில்லை.

ஆசுகவி

பழைய காலங்களில் காப்பியங்களைப் பாணர் போன்ருர் இசையோடு பாடும் பாட்டாகவும், ஆசுகவியாகவும் பாடி வருகின்ற வழக்கத்தைப் பிறநாடுகளில் காண்கிருேம். தேசிங்கு ராசன் கதை, கட்டபொம்மன் கதை, முதலியவற்றை இவ்வாறுதான் பிற்காலத்தில் நம் நாட்டிலும் பாடிஞர்கள் போலும். பூசாரிகள் உடுக்கை அடித்துக் கொண்டு காத்தவராயன் கதை முதலியவற்றைத் தம் வாய்க்கு வந்தபடி பாட்டாகப் பாடுவதனை இன்றும் நாட்டுப்புறங்களில் காணலாம். தக்கை ராமாயணம் இத்தகைய காலத்தில் எழுந்ததாகலாம். காலட்சேபம் என வழங்கும் இசைச் சொற்பொழிவு இவ்வாறு ஒருவேளை வளர்ந்ததாகலாம். ஒவ்வொரு நாளும் ஒவ்வொரு கதைப்

பகுதியினை முழு வடிவில் உருவாக்கிப் பிற பகுதிகளில் மனத்தைச் செலுத்தாமல், அந்தப் பகுதியிலேயே தம்மை மறந்து ஆசுகவிப் புலவன் பாடுவதே வழக்கம். ஆனால் பாத்திரங்களினுடைய குண நலங்களையெல்லாம் ஒரே இடத்தில் அப் புலவன் குறிப்பதில்லை. முன் பாடியதைப் பின்னே அவன் மறப்பதும் உண்டு. இந்த வகையில் நோக்கினால் ஒவ்வொரு நாளைய கதையும் தனித் தனியே ஒவ்வொரு பாட்டாகலாம். ஆனால் இத்தகைய வாய்வழிக் காப்பியங்கள் பெரும்பான்மையும் கதைப் பாத்திரங்களின் பேச்சாகவே வெளி வரும். புனைந்துரையும் அவற்றில் குறைவே ஆம். பிற்காலத்தே அறங்கூறுதல் சிறிதளவு புகுந்ததுண்டு. குறித்த ஒரு கதைப் பகுதியில் தன்னை மறந்து ஆசுகவிப் புலவன் ஈடுபடும்பொழுது கதைக்கு இன்றியமையாது வேண்டுவன மட்டும் கூறி மற்றவற்றை விட்டு விடுவான். ஒரு சில பாத்திரங்கள் பேசுவனவற்றை மட்டும் அவன் சுட்டக்கூடும். மற்றவர்கள் என்ன சொன்னார்கள் என்பது எல்லாம் அவன் கூறிக்கொண்டே போனால் கதை என்றுமே முடியாது.

6. சிலப்பதிகாரம்

நாடோடிப் பாடல்கள்

இவையெல்லாம் வாய் வழிக் காப்பியப் போக்குகள். இத்தகைய வாய்வழிக் காப்பியங்களைச் சிலப்பதிகார காலத்திலும் பாணர் முதலோர் பாடப் பொதுமக்கள் சுவைத்திருக்கலாம். அத்தகைய நாடோடிப் பாடல்களின் வகைகளை இளங்கோ அடிகளும் தம் காப்பியத்தில் வரும் இசைப் பாடல்களாகக் கொண்டு ஒருங்கியையவைத்து அமைத்திருக்கலாம். ஆனால், இக் காதைகள் சங்க இலக்கியம்போல் கவி மரபினைப் பின்பற்றுவனவே ஆம். எனினும் மேலே கூறிய வாய்வழிக் காப்பியத்தில் காணும் போக்குகள், இவ்வாறு தனித் தனிச் செய்யுளாக அமையும் சிலப்பதிகாரத்தில்

புகுவதற்கு இடமுண்டு. "ஒருநாட் பாடல் ஒரு தனிச் செய்யுள்" என்றொரு ஒற்றுமை தோன்றலாம் அன்றோ?

பொற்கொல்லன் நாடகம்

அடைக்கலக் காதைக்கு முன் கோவலன் பெருமையும் மாதவியின் இல்லற வாழ்வும் நமக்கு நன்கு புலனாவதில்லை. முன்னெழுந்த கூற்றுக்களில் அவற்றை விளக்கவேண்டிய நெருக்கடி எழவில்லை போலும். நாடகக் காட்சியாக அமையும்போது காதைக்கு அங்கங்கே வேண்டிய இன்றி யமையாப் பகுதிகளை மட்டும் கூறுவதன்றி காப்பியத்தில் போலக் கதை முழுவதனையும் கூறுவதில்லை. கோவலன் கொலையுண்டதற்கு முன் கோவலனைக் கள்ளனெனப் பிறரை நம்பச் செய்வதற்கு மருட்கையும், நகையும் தோன்றக் கேட் போர் நம்புமாறு பேசுகிறான் பொற்கொல்லன். அப்போது கோவலன் ஒன்றுமே பேசாமல் இருந்தானா என்ற கேள்வி எழுகிறது. அவன் பேசக்கூடிய அத்தகைய தொரு காட்சியை ஆசிரியர் உருப்படுத்தவில்லை. பொற்கொல்லனிடத்திலேயே அப்போது நம்முடைய உள்ளம் ஆழ்ந்துவிடுகிறது. பொற் கொல்லனின் கூற்று அவலச் சுவையே தோன்றாது நிற்கும் வகையிற் சென்று கடைசியாகத் திடீரெனக் கோவலன் கொலையில் முடிகின்றது. இத்தகைய திடுக்கீட்டையே அப் பகுதி நாடியது. அந்த நிலையில் கோவலனைப் பேசவைத்துத் திடுக்கீட்டைச் சிதைப்பதில் பயனில்லை. அவன் பேசமுடியாத படியும் அவன் பேசினாலும் அவனைப் பிறர் நினைத்துப் பார்க் காத படியும், கொல்லன் பேச்சு முடிந்தவுடன் வெட்டுவதற் கன்றிக் கோவலனோடு பேச இடமே இல்லாதபடியும் பொற் கொல்லன் தன் நாடகப் பேச்சை நடத்திவருகின்றான்.

கானல்வரி நாடகம்

இவ்வாறு கானல்வரியிலும் நம் மனத்தே பல எண்ணங் கள் எழலாம். மிகமிகப் பழகிய மாதவியும் கோவலனும்

பாட்டிடையே மனந்திறந்து ஒரு சில ஏன் பேசி இருத்தல் ஆகாது என்று கேட்கலாம். நூலை மூடிவைத்துவிட்டு அதற்குப் புறமாக ஏதேதோ எண்ணும் பொழுது இவ்வாறு தோன்றலாம். உள்ளத்தின் மோதலாகக் கானல்வரி வெளி வருகையில் அந்தப் பாட்டோடு பாட்டாய் நாம் இயைந்து விடும்போது இத்தகைய கேள்விக்கு இடமேது? ஒவ்வொரு காதையினையும் தனித்தனிச் செய்யுளாகக் கொள்ளும் வகையில் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தின் புதுப் போக்கு நமக்கு நன்கு விளங்கும்போது இவ்வாறு எழும் ஐயங்களும் ஒழிய ஒருவழி ஏற்படும்.

ஒப்புமை ஆராய்ச்சியின் எல்லை

ஒவ்வோர் இலக்கியத்தையும் ஆராயும்போது பிற இலக்கியப் போக்கோடு அதனை ஒருங்கு வைத்து ஆராய்வதால் பல உண்மைகள் தோன்றினாலும் எல்லா இலக்கியங்களையும் ஒரே இயல்புடையன என்று கொள்வதற்கில்லை. ஒவ்வோர் இலக்கியத்திற்கும் ஒவ்வொரு சிறப்பியல்பு உண்டு; அதனை அறிய முயன்றாலன்றி அதன் அழகினை உணர முடியாது. அந்த நிலையிலே சிலப்பதிகாரத்தின் சிறப்பியல்பினையும் புதிய காப்பியப் போக்கினையும் அறிந்தாலன்றி அதன் அழகினை முற்றமுடிய நாம் உணர்ந்து துய்த்தவர்களாகமாட்டோம். பிற காப்பியங்களின் போக்கே இதன் போக்கெனக் கொண்டால் சில சில பொது இயல்புகள் விளங்கினாலும் நாம் மேலே காட்டியபடி பலபல இடர்ப்பாடுகள் நேரும்.

திரும்பு நிலை

சிலப்பதிகாரத்தின் சிறப்பியல்பினை நோக்கும்பொழுது தனிச் செய்யுட்களே வழங்கிய சங்ககாலத்தில் அத் தனிச் செய்யுட்களைத் தொகுத்து வைப்பதில் ஈடுபட்ட அக்காலத்

தார் தனிச் செய்யுட் போக்கிலிருந்து தொடர்நிலைச் செய்யுட் போக்கில் எவ்வாறு புகுந்தனர் என்ற இலக்கிய வரலாறும் நமக்கு நன்கு விளங்குகிறது. ஒரு போக்கில் ஒரு காலத்தில் உள்ளம் செல்லும்பொழுது மற்றொரு போக்கு எழுவது எவ்வளவு அருமையாகிறது என்பதும் புதிய போக்கும் பழைய போக்கினை ஒட்டியே எழுந்து வளர்கிறது என்பதும் நமக்கு இங்கே விளங்குகின்றன.

வரிப் பாட்டு

கானல்வரி என்பது சிலப்பதிகாரத்தின் ஒரு பகுதி. கடற்கரைச் சோலையில் பாடிய நெய்தற் பாடல் அது. காதற்பாணி என ஆசிரியரே பிற இடங்களில் கூறுவதால் பாணி என்பதே வரியாம். இது தேவபாணியல்லாத பாணி, பண்ணோடு தொடர்புடையது பாணி. வரிப்பாடலாவது "பண்ணும் திறமும் செயலும் பாணியும் ஒரு நெறியன்றி மயங்கச் சொல்லப்பட்ட எட்டனியல்பும், ஆறனியல்பும் பெற்றுத் தன் முதலும் இறுதியும் கெட்டு இயல்பும் முடமுமாக முடிந்து, கருதப்பட்ட சந்தியும் சார்த்தும் பெற்றும் பெறாதும் வரும்" என்று எழுதுகிறார் அரும்பதவுரைகாரர். ஆறு என்ன? எட்டு என்ன? எட்டன்மட்டம் ஆறன் மட்டமா? அவைதான் என்ன? தரவு தாழிசை தனிச்சொல் சுரிதகம் அம்போதரங்கம் அராகம் என்ற ஆறா? அம்போதரங்கத்தைப் பேரெண் சிற்றெண் இடைஎண் என மூன்றாக எண்ண வரும் எட்டா? இவற்றின் நுட்பமெல்லாம் தெரியாமற் போனாலும் பலவகை இராகங்களும், பலவகைக் கதைப்பகுதிகளும் கலந்துவரும் கலவை இசைப் பாட்டு என்று இதனைக் கொள்ளலாம். இடத்துக்கும் பொருளுக்கும் ஏற்ப மாறிமாறிவரும் கலவைநிலை அவற்றினிடையே ஓர் ஒற்றுமையையும் வளர்ச்சியையும் காட்டித் தோன்றும் போலும்.

சந்தி என்பது கதையின் வளர்ச்சியைக் குறித்து நிற்கும் திருப்புமையம் எனலாம். அது ஐந்து வகைப்படும்

என்பர். முகம் என்பது தோற்றுவாய். உழுது பண் பட்டுச் சேடையாடிய நிலத்தில் இட்ட வித்து தக்க பருவத்தே முளைப்பது போன்றதெனை இத்தோற்றுவாயை உவமைகொண்டு விளக்குவார்கள்.

இரண்டாவதாக பிரதிமுகம் என்ற நாடகப் பகுதி அல்லது கதைப்பகுதியைக் கூறுவர். இது கதைவிரிந்து நிற்கிற நிலை ஆகும். வித்துமேலே முளைத்துவந்து பின் இலை தோன்றி நாற்ருய்முடிவது போன்றதெனை உவமை யால் இதனை விளக்குவர். கருப்பமென்பது மூன்ருவது சந்தி. கதையின் உயிர்நிலையான பகுதி, இதுவரை முற்றிவந்த கதையின் சூழ்நிலையில் இங்கே தோன்றத் தொடங்கும். கதையின் சிக்கல் இங்கு முற்றிவரும். மேலே கூறிய நாற்று முதலாய்க் கரு இருந்து பெருகித் தன்னுள் பொருள் பொதிந்து கருப்பம்முற்றி நிற்பது போல்வதெனை உவமையால் இதனை விளக்குவர். விளை வென்பது கதையில் எழுந்த சிக்கல் முற்றி, பின் சிக்கல் தீர்ந்து செவ்வனே முடிவதாகும். கருப்பமுதலாய் விரிந்து கதிர் திரண்டிட்டு காய் தாழ்ந்து முற்றிவிளைந்து முடிவது போல்வது என உவமையால் இதனை விளக்குவர். பின் னுரையாக கதை முழுவதையும் புலப்படுத்தித் தெள்ளத் தெளிய முடிப்பது துய்த்தல் என்ற பகுதியாகும். விளை யப்பட்ட போருளை அறுத்து, போரிட்டுக் கடாவிட்டுத் தூற்றிப் பொலிசெய்து கொண்டுபோய் உண்டு மகிழ்வது போல்வது என உவமையால் இதனை விளக்குவர். கண் ணகியோடு கோவலன் வாழ்கின்ற வாழ்வை முகம் என் றும், மாதவியோடு வாழ்கின்ற வாழ்வைப் பிரதிமுகம் என்றும், கானல்வரியின் நின்று தொடங்குவனவற்றைக் கருப்பம் என்றும், கோவலன் கொலையுண்பதிலிருந்து கண்ணகி கடவுளாய் - தெய்வமாய் - வான ஊர்தியில் செல்வது வரையில் உள்ளதனை விளைவு என்றும், வஞ்சிக் காண்டத்தைத் துய்த்தல் என்றும் கொண்டால் இச் சொற்களின் பொருள் ஒருவாறு விளங்கும். இவ்வாறு

கதை வளரும் தன்மையும் வரிப்பாடலில் வரலாம். வாராது ஏதேனும் ஒரு நிலையைக் கூறினாலும் கூறலாம்.

கானல்வரிப் பாட்டு முழுவதனையும் ஒரு கதையாகக் கொண்டு தொடக்கக் கட்டுரையை முகமாகவும், ஆற்று வரியைப் பிரதிமுகமாகவும், பிற்பகுதி கருவாகவும், மாதவிப் பாடலை விளைவாகவும், முடிக்கும் கட்டுரையைத் துய்த்தலாகவும் கொள்ளலாம். கோவலன் பாட்டையும், மாதவி பாட்டையும் தனித்தனியே கொண்டு இவ்வாறு ஐந்து சந்திகள் வருவதாகக் கொள்ளலாம்.

இனி, சார்த்து என்பது சார்த்துவரியோ வேறோ விளங்கவில்லை. "பாட்டுடைத் தலைவன் பதியொடும் பேரொடும் சார்த்திப்பாடின் சார்த்தெனப்படுமே" என்று ஒரு சூத்திரத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறார் அரும்பதவுரை காரர். கானல்வரியில் பாட்டுடைத் தலைவனாக வரும் சோழன் என்ற பெயரோடும் அவன் ஊராகிய புகாரோடும் சார்த்துவரி வருதல் காண்க.

இது முகச் சார்த்தென்றும் முரிச் சார்த்தென்றும் கொச்சகச் சார்த்தென்றும் மூன்று வகையாகும். மூன்றடி யாலும் நாலடியாலும் ஐந்தடியாலும் ஆறடியாலும் வரு வது முகச் சார்த்தாம். குற்றெழுத்தியலால் குறுகிய நடை யால் மூன்றடியாலோ இரண்டடியாலோ வருவது முரிச் சார்த்தாம். கொச்சகம்போல் வருவது கொச்சகச் சார்த் தாம். கானல் வரியில் வருவது முகச் சார்த்தாகும்.

இனி வரிப் பாட்டு, தெய்வஞ் சுட்டிய வரிப் பாட்டாக வும் மக்களைப் பழிச்சிய வரிப்பாட்டாகவும் வரும். கானல் வரி மக்களைப் பழிச்சியதேயாம். இப்பாட்டுக் கூடையென் றும் வாரமென்றும் இரண்டு வகையாம். "கூடையென்பது கூறுங்காலை, நான்கடியாகி இடையடி மடக்கி, நான்கடி அஃகி நடத்தற்கும் உரித்தே" என்ற சூத்திரங் கொண்டு விளக்குகிறார் அரும்பதவுரைகாரர். கானல்வரியில் ஆற்று வரிப் பாட்டாக வருவன இத்தகையன. "வாரமென்பது,

வகுக்குங்காலை நடையினும் ஒலியினும் எழுத்தினும் நோக்கித் தொடையமைந் தொழுகும் தொன்மைத் தென்ப" இவை "அடி வரையிட்டன" என்பது "அடி வரையறை அற்றன" என்று இருக்குமோ என ஆராய்தல் வேண்டும்.

"எழுவகை நிலத்திலும் எய்திய வரி" என்று ஊர் காண் காதையில் இளங்கோவடிகள் பாடுகிறார். இங்கே எழுவகை வரிப் பாடல்களைக் குறிக்கின்றார் அரும்பதவுரைகாரர். ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, திணை நிலைவரி, மயங்கு திணை நிலை வரி, முகமுடை வரி, முகமில் வரி, படைப்பு வரி என்றங்கே அவற்றின் பெயரை அவர் கூறுகிறார். ஆற்றுவரி என்பது கானல் வரியில் காவிரியைப் பாடுவதுபோல ஆற்றைப் பாடுவது ஆகும். சார்த்து வரி முன்னரே கண்டோம். திணைநிலை வரியை நிலை வரி என்றும் கூறுவர். 'முகமும் முரியும் தன்னொடு முடியும் நிலையையுடையது நிலையெனப்படுமே' என்பர். இங்கே முகவரிப் பாடலும் முரிவரிப் பாடலும் தன்னில் முடியப் பாடுவது நிலைவரி என்கிறார். முரிவரி என்பது இவ்வாறு நிலை வரியின் உறுப்பாக அமைவதால் ஏழோடு இதனையும் கூட்டி எட்டாக எண்ணவில்லைபோலும். முரி வரி என்பதனை "எடுத்த இயலும் இசையும் தம்மில் முரித்துப் பாடுதல் முரி எனப்படுமே" என்ற சூத்திரத்தை எடுத்துக் காட்டி விளக்குகிறார் அரும்பதவுரைகாரர். சந்தமும் இசையும் மாறி வரும் என்பதோடு முரிவரிச் சார்த்துப் போலக் குற்றெழுத்தியலால் குறுகிய நடையால் அராகம் போல் வரும் எனக் கொள்ளலாம். "பொழில்தரு நறு மலரே" என்பது முதலாக வரும் மூன்று பாடல்கள் முரி வரியாம். ஒரு துறையாக அல்லாமல் வெவ்வேறு துறைகள் கலந்து வருமாறுல் அதனை மயங்கு திணை நிலைவரி என்பர். இதற்கு விளக்கம் அரும்பதவுரைகாரர் கூற வில்லை. ஆனல் அலரறிவிற்கு வரைவு கடாவியதனையும், பொழுது கண்டு ஆற்ருளாகிய தலைமகள் தோழிக்கு

உரைத்தவற்றையும் ஒருங்கு சேர்த்துப் பாடுவதை மயங்கு திணை நிலை வரி என்று அரும்பதவுரைகாரர் காட்டுகிறார்.

இனி முகமுடை வரி, முகமில் வரி, படைப்பு வரி என்ற மூன்றையே சிறப்பாகக் கொண்டு வரி என்பது இவ்வாறு மூவகைப்படும் என்று முதலில் அரும்பதவுரைகாரர் கூறுவர். முகமுடைய வரியானது முகமுடையதாம். வரிப் பாட்டுக்கு முகமாக நிற்றலின் முகமெனப்படும் என்பர். "நில முதலாகிய உலகியல் வரிக்கு முகமாய் நிற்றலின் முகமெனப்படுமே" என்ற சூத்திரத்தையும் எடுத்துக் காட்டுவர். முகமில் வரியாவது முகமொழிந்து ஏனைய உறுப்புக்களால் வருவது என்பர்.

'திங்கள் மாலை வெண்குடையான்' என வரும் ஆற்று வரியை முகமுடை வரி என்றும் 'துறைமேய் வலம்புரி' என்ற பாட்டினை முகமில் வரி என்றும் அரும்பதவுரைகாரர் விளக்குவர். படைப்பு வரியாவது எல்லா உறுப்பும் ஒன்றுனும் பலவானும் வெள்ளையானும் ஆசிரியமானும் கொச்சகம் பெற்றும் பெறாதும் வேறு வேறாக வருவது என்பர். "எல்லா உறுப்பும்" என்பது நன்கு விளங்காமையால் இதனை அறிவது அருமையாகிறது.

இவையே யன்றிக் கானல் வரி என்ற ஒன்றும் சாயல் வரி என்ற ஒன்றும் கூறுகிறார் அரும்பதவுரைகாரர். 'கைதை வேலி' என்பது முதலாக வரும் மூன்று பாடல்களைச் சாயல் வரி என்று அரும்பதவுரைகாரர் கொள்வர். ஒரு சில பிரதி களில் 'கடல்புக்கு உயிர் கொன்று' என்பது முதலாக வரும் மூன்று பாடல்களும் சாயல் வரி என்று மூலத்தில் எழுதப்பட் டுள்ளனவாம். 'பவள உலக்கை' என்பது முதலான மூன்று பாடல்களைத் துள்ளல் வரி என்றும் மூலத்தில் கண்டுள்ளதாம். சாயல் என்பது இங்கே நெய்தற்றிணையில் வரும் உள்ளதன் நுணுக்கமாய இரங்கத்தக்கதோர் நிலையைக் குறிப்பதாக லாம். 'நம்மானோர் நோக்கம் மறப்பார் அல்லர்' எனத் தலைவனுக்குத் தலைவி வருந்துவதும் 'இடை இழவல் கண்

டாய்' எனத் தலைவன் தலைவிக்கு பரித்தலும் சாயலாம். "திணைங்கொள்" என்பது முதலாக வரும் இரண்டு பாடல்கள் கானலையே குறிப்பிடுவதால் கானல் வரி என அரும்பதவுரைகாரரால் காட்டப்பட்டுள்ளன. "நில முதலாகிய உலகியல் வரிக்கு" என அவர் எடுத்துக் காட்டும் சூத்திரம் கூறுவதால் உலகியலின் வரும் பல பொருள்களையும் கூறும் வரிப் பாடல்கள் கானல் வரிப் பாடல்போல அவ்வவற்றின் பேரால் வழங்கப்பெறும் போலும். பின்வரும் கலி வெண்பாவில் வருவனவற்றையும் காண்க. ஆனால் இளங்கோ வடிகள் முகமுடை வரி, முகமில் வரி, சாயல் வரி, நிலை வரி, கொச்சகம் என்ற அனைத்தையும் ஒன்றாகச் சேர்த்தே கானல் வரி என்றும் கானல் வரிப்பாடல் என்றும் கூறுகிறார்.

வரி என்பது பலவரிக் கூத்துக்கும் பெயர் என்பாரும் உளர் என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவர். அவற்றின் பெயர்களையும் ஒரு சூத்திரங் கொண்டு கூறுகிறார். அவை நாட்டுப் பாடலும் கூத்துமாக அமைவதைக் காணலாம். பின்னே வேட்டுவ வரி என்றும், ஊர் சூழ் வரி என்றும் வருவன காணலாம். குன்றக் குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை என வருவனவற்றில் வரும் பாடல்களும் வரிப் பாடல்களே எனலாம். ஆய்ச்சியர் குரவையில் உள் வரி வாழ்த்து என ஒன்றும் வருகிறது.

சிந்துப் பிழுக்கையுடன் சந்தி ஓர்முலை
கொந்தி கவுசி குடப்பிழுக்கை - கந்தன் பாட்டு
ஆலங் காட்டாண்டி பருமணல் நெல்லிச்சி
சூலந்தரு நட்டம் தூண்டிலுடன் - சீலமிகும்
ஆண்டி அமண்புனை வேடாளத்தி கோப்பாளி
பாண்டிப் பிழுக்கையுடன் பாம்பாட்டி - மீண்ட
கடவுட் சடைவீர மாகேசம் - காமன்
மகிழ்சிந்து வாமன ரூபம்-விகடநெடும்
பத்திரங் கொற்றி பலகைவாள் பப்பரப்பெண்
டத்தசம் பாரந் தகுணிச்சம் - கத்து

முறையீண் டிருஞ்சித்து முண்டித மன்னப்
பறைபண் டிதன்புட்ப பாணம் - இறைபரவ
பத்தன் குரவையே பப்பறை காவதன்
பித்தனொடு மாணி பெரும்பிழுக்கை எத்துறையும்
ஏத்திவரும் கட்களி யாண்டு விளையாட்டுக்
கோத்த பறைக்குடும்பு கோற்கூத்து - மூத்த
கிழவன் கிழவியே கிள்ளுப் பிருண்டி
அழகுடைய பண்ணி விகடாங்கம் - திகழ்செம்பொன்
அம்மனை பந்து கழங்காடல் ஆலிக்கும்
விண்ணகக் காளி விறற்கொந்தி - அல்லாத
வாய்ந்த தனிவண்டு வாரிச்சி பிச்சியுடன்
சாந்தமுடைய சடாதாரி - ஏய்ந்தவிடை
தக்கபிடார் நிர்த்தந் தனிப்பாட்டுச் சாதுரங்கம்
தொக்க தொழில்புனைந்த சோணண்டு - மிக்க
மலையாளி வேதாளி வாணி குதிரை
சிலையோடு வேடு சிவப்புத் - தலையில்
திருவிளக்குப் பிச்சி திருக்குன்றயிற் பெண்டு
இருண்முகத்துப் பேதை இருளன்-பொருமுகத்துப்
பல்லாங் குழியே பகடி பகவதியாள்
நல்லார்தம் தோள்வீச்சு நற்சாழல் - அல்லாத
உந்தி அல்லிடி ஊராளி யோகினிச்சி
குந்திவரும் பாரன் குணலைக்கூத்து - அந்தியம்போது
ஆடுங்களி கொய்ய முள்ளிப்பூ ஐயனுக்குப்
பாடும்பாட்டு ஆடும்படு பள்ளி - நாடறியும்
கும்பீடு நாட்டம் குணட்டம் குணலையே
துஞ்சாத சும்மைப்பூச் சோனகம் மஞ்சரி
ஏற்ற உடைமை பறைமை முதல் என்றெண்ணிக்
கோத்தவரிக் கூத்தின் குலம்கணி''

இவற்றிற் சில கலம்பகங்களிலும் தத்துவராயர் பாடுதுறையிலும் பின்னர் எழுந்த பள்ளு குறவஞ்சி நொண்டி நாடகங்களிலும் வளர்ந்து தோன்றக் காணலாம்.

இனி வரி எட்டு வகைப்படும் எனவும் அவரவர் பிறந்த நிலத் தன்மையும் பிறப்பிற்கேற்ற தொழில் தன்மையும் தோன்ற நடித்தல் என்றும் அதனை விளக்கிக்

"கண்கூடு காண்வரி உள்வரி புறவரி
கிளர்வரி ஐந்தொடு ஒன்ற உரைப்பின்
காட்சி தேர்ச்சி எடுத்துக் கோளென
மாட்சியின் வரூஉம் எண்வகை நெறித்தே"

என்ற அதன் எட்டு வகையையும் அவரே கூறுகின்றார். வசந்தமாலை மாதவியின் காதல் ஓலையைக் கோவலனிடம் கொண்டு வந்தபொழுது இந்த எட்டுவகையாக நடித்துத் தன்னை ஏமாற்றினாள் என அவன் கூறியதைக் காணலாம். அங்கே இவற்றின் விளக்கத்தைக் காணலாம். இங்கு உள்ள வியப்பு என்னவென்றால் அரங்கேற்றுக் காதையில் இந்த எட்டு வகை வரியின் பெயரையுங் கூறிய பின் அடியார்க்கு நல்லார் 'அவற்றின் பகுதி எல்லாம் கானல் வரியிற் கூறுதும்' என்று எழுதுகிறார். அப்படியானால் கானல் வரியில் மாதவி பாடுதலை எல்லாம் இந்த எட்டு வகையாக வகுத்துப் பொருள் எழுதினாரோ என்னவோ நமக்குத் தெரியவில்லை. இந்த எட்டு வரிகளும் காதற் கதை படிப்படியாக முற்றிப் பிறர் எடுத்து மூர்ச்சை தீர்க்கின்ற அளவுக்கு முற்றிப் போகும் நெய்தல் ஒழுக்கத்தையே குறிப்பனவாகக் காணலாம். கானல் வரி நெய்தற்றிணையை இவ்வாறு பாடுதலின் இதற் கேற்பப் பொருத்திக் காட்டினாரோ, என்னவோ.

ஆனால் வேனிற் காதையிலே இந்த எட்டு வரிகளையும் சூத்திரங்களையும் காட்டி விளக்குகிறார். கானல் வரியில் விளக்கியிருந்தால் மறுபடியும் வேனிற் காதையில் இவ்வாறு விளக்குவாரோ என்று ஆராய்தல் வேண்டும். ஒருவேளை அரங்கேற்றுக் காதையில் வேனிற் காதையிற் கூறுதும் என்ப தற்கு மாறாகக் கானல் வரியில் கூறுதும் என எழுதப்பெற்றது போலும். கண்கூடு வரி முதலியவற்றை ஐந்திணை ஒழுக்கப்

பாடல்களோடு பொருத்திக் காட்டலாம். 'கண்கூடென்பது கருதுங்காலை இசைப்ப வாராது தானே வந்து தலைப்பெய்து நிற்கும்' என்பது உரையாசிரியர்கள் காட்டும் சூத்திரம். அஃதாவது காட்சி; அஃது ஒருவர் கூட்டவன்றி தானே வந்து நிற்கும் நிலைமை. பாங்கற் கூட்டமும் பாங்கியர்க் கூட்டமு மாகாது, தெய்வம் இயற்கையாகக் கூட்டி வைக்க ஒத்த கிழவனும் கிழவியும் காண்பதாகும். இதனைப் பிரியதரிசனம் என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். பிரதம தேசத்தில் நிகழ்வ தென்பர் அரும்பதவுரை யாசிரியர். "காண் வரி என்பது காணுங்காலை வந்த பின்னர் மனமகிழ் வுறுவென தந்து நீங்கும் தன்மையதாகும்." பின்னெழும் பாங்கற் கூட்டம் பாங்கியர்க் கூட்டம் இடந்தலைப்பாடு முதலியவையெல்லாம் இதனுள் அடங்கும். "உள் வரி என்பது உணர்த்துங்காலை மண்டல மக்கள் பிறிதோர் உருவம் கொண்டுங் கொள்ளா தும் ஆடுதற்குறித்தே" என்பது சூத்திரம். தோழி அறியாள் போலக் கூறுவனவும் தலைவியின் மறைந்த ஒழுக்கமும் தலைவியை அணங்கென்று கூறல் முதலியனவும் இதனுள் அடங்கலாம்.

> ' புறவரி என்பது புணர்க்குங்காலை
> இசைப்பவந்து தலைவன் முற்படாது
> புறத்து நின்றுடி விடை பெறுவதுவே '

சிறைப் புறமாகப் பேசுவனவும் முன்னிலைப் புறமொழியாகப் பேசுவனவும் குறி பிழைப்பும் காவலர் கடுகுதலும் இற் செறிப்பும் இதனுள் அடங்கும். 'கிளர் வரி என்பது கிளக் குங் காலை ஒருவர் உய்ப்பத் தோன்றி அவர்வாய் இருபுற மொழிப் பொருள் கேட்டு நிற்பதுவே."

இயற்பழித்தலும் இயற்பட மொழிதலும் தன்வயின் உரிமையும் அவன்வயிற் பரத்தமையும் தோன்றக் கூறுவன வும் புலவி நுணுக்கமாக எழுவனவும் இதனுள் அடங்கும். 'தேர்ச்சி என்பது தெரியுங்காலை-கெட்ட மாக்கள் கிளை கண்டவர் முன் - பட்டதும் உற்றதும் நினைஇ இருந்து "

தேர்ச்சி யோடிருப்பது தேர்ச்சி வரியாகும்.' நாயகன் கிளைகட்குத் தன் துன்பங்களைத் தேடித் தேடிச் செல்லுதல் என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்.

'காட்சி வரி என்பது கருதுங்காலை - கெட்ட மாக்கள் கிளைகண்டு - அவர் முணர்ப் - பட்டது கூறிப் பரிந்து நிற்பதுவே' தன் வருத்தத்தைப் பலருங் காணும்படி நடித்தல் என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். தேர்ச்சி வரியில் துன்பத்தைத் தேடித் தேடிச் சொல்ல இதில் கையறவு மிகுதலால், தன் வருத்தத்தைப் பலருங் காண நிற்பதனைக் காண்கிறோம். இதனினும் முற்றிய கையறவு நிலை மூர்ச்சையில் முடிகிறது.

> 'எடுத்துக் கோளை இசைக்குங் காலை
> அடுத்து அடுத்து அழிந்துமாழ்கி அயலவர்
> எடுத்துக் கோள் புரிந்தது எடுத்துக்கோளே'

என்பது சூத்திரம். நெய்தற் கலியில் தேர்ச்சி வரியும் காட்சி வரியும் எடுத்துக் கோள் வரியும் வரக் காண்கிறோம். நெய்தற் பாட்டுக் கையறவாதலின் அதில் இந்த மூன்று நிலையினையும் காணலாம். கானல் வரி படிப்படியாக முற்றுமிந்த மூன்று நிலையையும் நேராகவும், மற்ற ஐந்திணையும் முன்னிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளைக் குறிக்கும் வகையாகவும் பாடிப் போவதாகக் கொள்ளலாம்.

மாதவி கடைசியில் "சூள்பொய்த்ததனைக் கடல் தெய்வம் பொறுக்க வேண்டும்" என்று பாடி முடிக்கும் பாடலைக் கொச்சகம் என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். "முகநிலை முரிகளாற் பயந்த வேறுபாடு பொருண்மை எல்லாம் தன்னகத் தடக்கி ஒரு நெறிபடுத்தலார் கொச்சகம் எனப்படும்" என்பர்; ஆனல் அது வெள்ளையானும் அகவலானும் முடியும் என்பது உண்மையாகக் காணேம்.

வரிப் பாடல்கள் நாடோடிப் பாடல் போன்றவை. சமுதாயப் பாடல்களாய் அவை அரசனையும் நாட்டையும்

வாழ்த்துவது உண்டு. வேட்டுவ வரி, குன்றக் குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை முதலியவை இவ்வாறு வாழ்த்தி முடியக் காண்கிறோம். இதுவும் அவ்வாறே முடிந்திருத்தல் வேண்டும். "ஆங்கு" என்ற தனிச் சொல்லும் "மாயிரு ஞாலம்" என வரும் நேரிசை ஆசிரியப்பாவும், இத்தகைய வாழ்த்தாக மாதவி பாடிய "வணங்குதும்" என்ற முடி போடு சேரும். அரும்பதவுரைகாரர் வெள்ளையானும் அகவலானும் முடியும் என்றது இந்தச் சுரிதகத்தையே நோக்கிய தாதல் வேண்டும். இவ்வுரைகாரர் பொருள் எழுதும்போது இந்தச் சுரிதகத்தைக் கட்டுரையாக முடியும் "மாதவி தன் மனை புக்காள்" என்பதோடு சேர்த்து முடித்தாலும் இவ்வாறு கொள்வதே வரிப் பாட்டின் இயல்புக்கு ஒத்ததாகும். இளங்கோவடிகள் பாடியபடியே நமக்கு அவர் நூல் கிடைத்துள்ளது என்று கூறுவதிற்கில்லை. கானல் வரியை மயங்கிசைக் கொச்சகப்பா என ஒன்றாகக் கொள்ளலாம்.

பாட்டில் கேட்கும் குரல்

1. குரல் வகை

நாம் உணர்வது

செய்யுளில் யார் குரல் கேட்பதாக நாம் உணர்கிறோ மென்பது அடிப்படை ஆராய்ச்சியாகும். ஒரு குரலை வேறு குரலாகக் கேட்பதால் பல குழப்பங்கள் எழலாம். வேலை யாள் வருவான் என்று எதிர் பார்க்கும்பொழுது ஒரு பெரிய வர் வந்து குரல் கொடுக்கலாம். வேலையாள் நேரந் தாழ்த்தி வருவதையே எதிர் பார்த்திருந்த நாம் பெரியவர் குரலையே வேலையாளின் குரலென மயங்கி வையத் தொடங்கிப் பின் னர் உண்மையை உணர்ந்து வருந்துவதும் உலகில் புதுமை யன்று. இத்தகையதொரு குழப்பமே கானல் வரியில் நேர்ந்துள்ளதென்று காண்போம். யாருடைய குரல் உண்மையில் எழுகின்றது என்பது ஒன்று. கேட்பவன், யார் குரலாக அதனைக் கேட்கிறான் என்பது மற்றொன்று. இதனை ஆழ்ந்தறிவது செய்யுளின் நுட்பத்தையே அறிவதாக முடியும்.

செய்யுட் கிழமை

செய்யுட் கிழமை என்று தமிழிலக்கணப் புலவர்கள் பேசி வந்துள்ளார்கள். செய்யுள், பாவலனது உள்ளத்தே உருக் கொள்கிறது. அதையவன் ஒலி வடிவாகவோ எழுத்து வடிவாகவோ வெளியிடாதவரையில் அவனுக்கே உரியு

தனியுடைமையாக - தற்கிழமையாக - அது விளங்குகிறது. அதனை அவனுடைய மனத்தின் காதே அன்றி வேறொன்றும் கேளாது; ஆனால் அதனை அவன் வெளியிட்டதும் அவனுக்கும் வேறாக அது விளங்குகிறது. எல்லோர்க்கும் பொதுவுடைமையாகிறது. பிறிதின் கிழமையாக விளங்குகிறது. முன்னைய நிலையைப்பற்றி ஆராய்வார் அவனேயன்றி வேறொருவர் இல்லை. பின்னைய நிலையை எல்லோரும் ஆராய முடியும். செய்யுள் என்ற ஒன்றற்கே தற்கிழமையும் பிறிதின் கிழமையும் ஆகின்ற இரு நிலையும் ஒத்து வருதலின் இத் தனிச் சிறப்பு நோக்கிச் செய்யுட் கிழமை எனச் செய்யுளின் இயைபுக்கு ஒரு பெயர் கொடுத்தனர் இலக்கணப் புலவர். பரை, பைசந்தி, மத்திமை என்ற மூன்று நிலையில் அரும்பு விட்டு முகிழ்த்து மலரும் செய்யுள், தற்கிழமையாகவே இருக்கும்போது யோகிகளுக்கே உரியதாகும். நம் காதில் கேட்கின்ற வைகரியாய் - பிறிதின் கிழமையாய் - விளங்கும்போதே அது உலகில் செய்யுள் என வழங்கப்பெறும்.

ஒருவர் கேட்பது

பிறிதின் கிழமையாய் வரும்பொழுதும் அப்பாடல் ஒரே குரலொடு பேசுவதில்லை. சீட்டுக் கவி திருமுக ஓலை போன்றது. புலவன் யாரோ ஒருவரோடு மட்டும் பேசும் நிலையே அங்கு விளங்கும். காதற் கடிதமும் அத்தகையதேயாம். ஆனால் செய்யுளாக வெளி வந்தபின் ஒருவர் மட்டும் படிக்கக்கூடியதாக நிற்பது இல்லை. எல்லோரும் படிக்கக்கூடியதாகிறது. அதற்கேற்ற நிலையிலேயே இது செய்யுளாக மலர்கிறது. சாகுந்தலத்தில் துஷ்யந்தனுக்குச் சகுந்தலை எழுதும் கடிதம், நைடதத்தில் தமயந்தி நளனுக்கு எழுதும் கடிதங்கள், சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி கோவலனுக்கு எழுதும் கடிதங்கள் - இவை எல்லாம் இலக்கியச் சிறப்பு வாழ்ந்தவை. சென்ற நூற்றாண்டில் சீட்டுக் கவிகள் புலவர் எழுதும் கடிதங்களாக எல்லோர் உள்ளத்

தையும் கவர்ந்தன. ஆனால் அவர் எழுதியது குறிப்பிட்ட ஒவ்வொருவருக்குத்தான் என்றாலும் ஒருவர்க்கு மட்டும் கேட்கப் பாடுதல் என்பது இல்லை எனலாம். இவற்றைப் பலரும் படித்தாலும் முதலில் ஒருவரைச் சுட்டியே இத் தகைய பாடல் எழுகிறது என்று கொள்வது மேலாம்.

தனக்குள் பேச்சு

இரண்டாம் பேர்வழிக்கன்றித் தன்னுள் தானே புலவன் பேசிக் கொள்வதும் உண்டு. இதனை அகமுகப் பாடல் எனலாம். செய்யுளென வெளிவருதலின் பிறிதின்கிழமையாப் பொதுவுடைமையாம். நாடகத்தில் வரும் சில அகமுகப் பாடல்களின் தோற்றத்தை உற்று நோக்கும் பொழுது பாத்திரத்தின் உள்ளத்தே எழுந்த உணர்ச்சியைப் புலவனது உணர்ச்சியாகவே அவை பாடி முடிக்கக் காண்கிறோம். இசையோடு எழும் பாடல்கள் பெரும்பான்மையும் இத்தகையனவே. நெஞ்சறிவுறுத்தல் முதலியனவும் இத்தகையனவேயாம். நெஞ்சுவிடு தூது முதலியனவோ இவ்வாறு தமக்குள் தாமே புலவர் பாடுவன அல்ல. அந்தத் தூது தன்னினும் வேறானவரை நோக்கி எழுதலின் தனக்குத்தானே பாடுவது ஆகாது. இதனை மனத்திற் கொண்டால் உயிர்க்குயிராக இருக்கும் கடவுளோடு புலம்புதலும் தன்னொடுதானே பாடுவதாகாது. காதலிக்கெழுதும் காதற் கடிதம்போல் வேறொருவர் மட்டுமே கேட்கப் பாடும் பாடலாகும்.

உலகுக்கு

உலகெல்லாங் கேட்க உலகத்தை நோக்கிப் பாடும் பாடல்கள் பல. இவ்வாறு புலவன் குரல்கொடுப்பது இப்பொழுது பெருவழக்காய் விட்டது. பழைய பாடல்களில் கதையெல்லாம் கதையில் வருவார் பேச்சாகவே நிகழ்ந்து வரும். பாவலன் இடையே புகுந்து விளக்குதலும் அற

வுரை பேசுவதும் அங்கு அருமையேயாம். ஆனல் இன்றைய உரை நடைகளிலும் கதைகளிலும் ஆசிரியரே பேசுவது பெருவழக்கமாய் விட்டது. இதனுல் கதை நாடகமாய் அமையாமையால் சுவை குறைந்தாலும் கதையை விரைந்து கூறுவது இந்த முறையில் எளிதாகிறது.

2. நாடகம்

மூச்சொல்

பாவலன் தன் குரலைக் காட்டாது கதையில் வருவார் பேசுவதாகவே அவரவர் குரல்கொண்டு பேசி எழுதி முடிப்பது நாடகத்தின் சிறப்பியல்பாம். இங்கே நாடகத்தில் வருவோர் இருவகையாகப் பேசப் பார்க்கிறோம். தனக்குள் தானே நாடக பாத்திரம் பேசுவது ஒன்று. நாடகத்தில் வரும் வேறொரு பாத்திரத்தோடு பேசுவது மற்றொன்று. பழைய நாளில் மக்கள் இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலைகளையெல்லாம் இயற்கைநிலை என நம்பி வாழ்ந்தமையால் ஆளில்லாமலும் அவர்களுக்குக் குரல் கேட்கும். ஆள் தோன்றுமையால் கேட்கும் குரல் ஒன்று; குரல் கொடுப்போருக்கு உருவமில்லாமையால் கேட்பது ஒன்று; கடவுளே கூறுவனவாக வரும் அசரீரி ஒன்று; குரலல்லாததைக் குரல் என்று மயங்கிப் பொருள் கொள்ளுதல் வேறொன்று. இவை குரலாகக் கேட்கின்ற நிலையில் பிறரை நோக்கிக் கூறியனவாகவே அமையும். எனினும் ஆளில்லாமல் வெறுங்குரலாதலான் ஆகாயச் சொல் என இவற்றை முன்னோர் வேறு பிரித்து வழங்கினர். நாடகத்தில் வரும் சொல் மூன்று வகைப்படும். புறச்சொல், ஆகாயச்சொல், உட்சொல் என்பர் பண்டையோர். இவற்றை முறையே நெஞ்சோடு கிளத்தல் என்றும் கேட்போர்க்குரைத்தலென்றும், தானே கூறுதலென்றும் முன்னோர் விளக்கினர். அடியார்க்கு நல்லார்,

'நெஞ்சோடு கூறலும் கேட்போர்க்குரைத்தல்
தஞ்சம் வரவறிவு தானே கூறலென்
றம்மூன்றென்ப செம்மைச் சொல்லே

என்ற பழைய சூத்திரத்தை மேற்கோள் காட்டுகிருர். இவை உட்சொல், புறச்சொல் என இரண்டாய் அமையும். உட்சொல் என்பதும் நாடகத்திற்கென எழுந்த ஒரு மரபாகும். ஒரு பாத்திரம் தன்னுடைய உண்மையான உள்ள நிலையை விளக்குதற்கு உதவுவதாக இவ்வுட்சொல் நாடகத்தில் ஓர் அழகாக அமைகிறது. பிற இடங்களில் இது செயற்கையாகவே தோன்றும். அவ்வுட்சொல் நாடகத்தில் நாம் கேட்பதாகவுமன்ரே ஒலிக்கின்றது.

நாடக ஆசிரியன்

இந்த நாடக மரபினை விட்டால் புறச்சொல் ஒன்றுமே நாடகத்தின் சிறப்பாக எஞ்சுகிறது. நாடகத்தில் வரும் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தன்னுடைய சூழலுக்கும் இயல்புக்கும் ஏற்பப் பேசுவதே முறை. வேலையாள் போல அரசன் பேசான். பெண்போல ஆணும் பேசான். ஆனல் இவ்வாறு பலரும் பலவாறு பேசுவதுபோல் எழுதுவது எளிதன்று. பல நூல்களில், எந்தப் பாத்திரம் பேசினுலும் ஆசிரியன் பேசுவதாகவே நமக்குக் கேட்கும். இஃது ஒரு குறையேயாம். ஆசிரியன் உலகத்தோடு ஒன்றுபடுதல் வேண்டும். உலகமாய்ப் பரந்த உள்ளமுடையவன் ஆதல் வேண்டும். ஆசிரியனது சிறப்பியல்பு தோன்ருதபடி மாறுதல் வேண்டும்; அதற்கு நாடகத்தில் வரும் அந்தப் பாத்திரங்களாகவே ஆகிவிடவேண்டும்; அவரவர்களுடைய வாழ்வும் உணர்ச்சியும் பேச்சுமாக மாறிமாறிப் பேசி வரவேண்டும். கடவுள் எங்கும் பரந்து நிற்கின்ற நிலைபோன்றது இது. ஆசிரியன் தன்னைப் படிப்போர் தனியே கண்டுபிடிக்காதபடி நாடக முழுவதிலும் எங்குமாய் நிறைந்து நிற்பான். இளங்கோவடிகள் கண்ணகியேயாகிப் பேசுகின்

ருர்; செங்குட்டுவஞகவும் பேசுகின்ருர்; கள்ளங்கைவந்த பொற்கொல்லஞகவும் பேசுகின்ருர். தம் நிலை தோன்ருது அவரவர் நிலையே தோன்றப் பேசுவதே இங்குள்ள சிறப்பு.

ஆசிரியரின் குரல்

எங்கும் நிறைந்த கடவுள் சிலசில அடியார்களின் உட்புகுந்து பாடுவார் என்று சமயக் கணக்கர் கூறுகின்றனர். அதுபோல ஆசிரியனும் தன் நாடகத்தில் தலையாய பாகத்தின் குரலே தன் குரலாகப் பேசுவதும் உண்டு. அவ்வாறு பேசுகின்ருன் என்பது தோன்ருமலே பேசுவது தான் அங்குள்ள சிறப்பு. எனவே, பாத்திரத்தின் குரலில் ஆசிரியன் குரல் சிலபோது கேட்கும் எனலாம்.

முன்னிலைப் புறமொழி

மற்ருெரு குரலும் உண்டு. முன்னிலைப் புறமொழி என்று தமிழ்ப் புலவர்கள் இதனைப் பேசுவார்கள். தலைவன் வருவான்; அவன் காதில் படவேண்டும் என்றுதான் தோழி பேசுவாள்; ஆஞல் அவன் வந்ததை அறியாதவள் போல் தலைவியொடு பேசுவாள். விளிக்கப்பட்டவள் தலைவிதான். ஆஞல் உண்மையில் தான் பேசியதனைக் கேட்கவேண்டும் என்று தோழி விரும்புவது தலைவனையே. அவனை முன்னிலைப் படுத்தாமற்போஞலும் அவன் கேட்கவே பேசவேண்டியதாதலின் இதனை முன்னிலைப் புறமொழி என்பர்.

கீழறை

ஒற்றர்கள் முதலியோர் பேச்சும் சிலபோது இவ்வாறு எழலாம். மறைபொருளைத் தம் நண்பர் மட்டும் அறிந்து கொள்ளும் நிலையில் வேருெருவரோடு ஏதோ பேசுகின்ற

பேச்சில் வேறு பேச்சினைப் பேசிப் போவதும் உண்டு. இரு பொருள்படப் பேசுகின்ற பேச்சுக்கள் எல்லாம் இத்தகையன வேயாம். வேடிக்கையான பொருள் தோன்றப் பேசுவதும் உண்டு. வாணியின் கணவன் என்ற பொருளில் வாணியன் என்று பிரமனைக் குறிக்கும்போது சாதிப் பெயரும் தொனிக்கும் அன்றோ! பேசியோ கேட்டோ வரும் பாத்திரங்களுக்குக் குறிப்புப் பொருள் அல்லது கீழறைப் பொருள் தோன்றாத போதும் நாடகத்துக்கு ஏற்ற வேறொரு புதுப்பொருள் நாடகத்தை முன்னரே அறிந்து காண்பாருக்குத் தோன்றும். இவற்றைக் கீழறைப் பொருள் (irony) என்றும் நாடக் கீழறை (dramatic irony) என்றும் வழங்குவதுண்டு. குறிப்புப் பொருள் வகையில் இரட்டுறமொழிதலாகவும் இது அமையலாம். ஆனால் உள்ளுறை என்பது இதனின் வேறு. உள்ளுறையில் தலைவன் பரத்தமை ஒழுக்கத்தை ஒரு எருமை தாமரையை விட்டு முள்ளிப் பூவை உண்பதாகக் கூறலாம். இந்த உள்ளுறையைத் தலைவன் உணர வேண்டும் என்றே பேசுவோர் நாடுகின்றனர். இங்கு நாம் குறிப்பதே முன்னிலையிற் பேசுவோருக்குத் தோன்றாது அயலார்க்குத் தோன்றப் பேசுவதாம். கானல் வரியில் அத்தகைய பொருள் தோன்றுவதனை ஆங்காங்கே காண்போம்.

3. கானல் வரி

i. பழம் பாட்டா?

ஆசுகவி

கானல் வரியைப் பாடுவார் கோவலனும் மாதவியுமாம். பிறர் பாடிய பாட்டினையோ, உலகில் வழக்கமாக வழங்கிய பாடல்களையோ பாடினார்கள் என்று கொள்ள வேண்டியதில்லை. அப்படிக் கொண்டால் ஊடலுக்கு இடமேது? இன்பமாக இருக்கும்போது யாழ் எடுத்து ஆசுகவியாக

இசையோடு சேரப் பாடுவது பழங்காலத்தில் எல்லா நாட்டிலும் நாம் காணும் போக்காகும். எனவே கோவலனும் மாதவியுமே ஆசுகவியாகப் பாடுகின்றார்கள் என முடிவு கூறலாம்.

ii. கோவைக்கு வித்து

நாடகத் தனிப் பேச்சு

சங்கப் பாக்கள் நாடகங்கள் அல்ல. நாடகம் என்றால் இருவரோ பலரோ பேசிப் பலரது செய்கையும் பின்னிப் பிணைந்து முறுக்கேறிப் பின் அவிழ்ந்து முடிவதாகும். இங்கே பலருடைய பேச்சும் தொடர்ந்து எழுந்து கதையாக வளரக் காண்போம். அத்தகைய தொடர்நிலைக் கதையாகச் சங்கச் செய்யுள்கள் அமையவில்லை. அவை ஒவ்வொன்றும் தனி நிலைச் செய்யுளேயாம். தனிச் செய்யுள்களின் தொகுதியாதலின் சங்க நூல்கள் தொகை எனப் பெயர் பெற்றன. இத் தனிச் செய்யுட்கள் குறிப்பிட்டதொரு நிலையில், குறிப்பிட்டதொரு காலத்தில், குறிப்பிட்டதொரு பாத்திரம் பேசுவதாக அமைகின்றன. நாடகத் தனிப் பேச்சு (Dramatic monologue) என்று இவற்றை வழங்கலாம். இருவர் கூடி மாறிமாறிப் பேசுவதாக உறழ் கலியில் வரக் காண்கிறோம். தனிப் பேச்சிலும் மற்றொருவர் பேச்சை வாங்கிக் கொண்டு விடை கூறுவது போலவும் வரலாம். எவ்வாறு வந்தாலும், இங்கே விளங்குவது கதையாகத் தொடரும் நிலையன்று; தனிப் பேச்சாக அமைந்து நாடகப் பாத்திரத்தின் இயல்பையும், செயலையும், உண்மையையும், சூழலையும் விளக்குவதேயாம். எனவே இங்கெல்லாம் பேசுவது ஆசிரியன் அல்லன்; நாடகப் பாத்திரமேயாம். கானல் வரியிலும் கோவலனும் மாதவியும் தம் பேச்சாகப் பேசாமல் காதலன், காதலி என்ற நாடகப் பாத்திரங்கள் பேச்சாகவே பாடுகின்றனர்.

கோவைக்கு வித்து

ஆனல் கானல் வரியில் நாடகத் தனிப் பேச்சேயன்றி நாடகமும் உருக் கொள்கிறதென்பதைக் காண்போம். காதலின் வரலாறுகத் தொடர்புபட்ட தொகைப் பாடல்கள் கோவையாக வளர்வதற்கு வழி காட்டியது கானல் வரியே யாம்.

iii. நாடகப் பாத்திரத்தில் ஆசிரியர்

கோவலன்

காதலன் போக்கைக் கோவலனும் காதலியின் போக்கை மாதவியும் பாடுவது பழைய முறைக்கு ஏற்றதே யாம். எனவே, இந்நாடகப் பாட்டில் கோவலன் குரலோ, மாதவியின் குரலோ வெளிப்படையாகக் கேட்பதற்கில்லை. ஆனல், ஆசிரியர்கள் நாடகப் பாத்திரங்களில் தலை சிறந்தவர்களோடு ஒன்றுகத் தம் உணர்ச்சியையே - தம் வாழ்க்கையினையே - வெளிப்படுத்துவதும் இயற்கைப் போக்கில் எழுவதொன்றே எனக் கண்டோம். எனவே, கற்பனைக் காதலனின் ஊடேயும், அவர்களைப் படைத்த கோவலன் மாதவி என்ற இருவர் குரலையும் கேட்பது கவிமரபுக்குப் புதியது அன்று. கலைஞன் கலையின் ஆழத்திற் சென்று கலையே ஆகும்பொழுது இவ்வாறு அவனையே உருக்கி வார்த்துக்கொண்டு கலை வெளியாகலாம். இவ்வாறு வருவதால் ஒரு குற்றமும் இல்லை. கோவலனது உள்ளம் அவனையுமறியாது கண்ணகியை நினைத்துப் பாடி உருகுகிறது. எனவே இங்கே நாடகப் பாத்திரத்தையும் குலைத்துக் கொண்டு கண்ணகி அடிமனத்தில் புகுகின்றுள். கோவலனும் எதிர்நிற்கும் மாதவியையும் மறந்து, இதுவரையும் காணுத புதிய நிலையில் கண்ணகியாம் காதலியைக் கண்டு தான் புதுக் காதலனுகப் பாடுகிறுன்; பாவம்! கோவலனும் இதனை அறியான்! அவன் கலையின் சிறப்பு

அது! ஆனால் அதனைக் கேட்கின்ற நாமோ உண்மையை அறிந்து கொள்கிறோம்.

மாதவி

நாமே உருகும்போது கோவலன் பாட்டைப் புதியதொரு காதலின் பெருக்கிலெழுந்த பாடலென மாதவியும் உணர்ந்திருப்பாளன்றோ? கண்ணகியைப் பாடுகிறான் என்ற அடிப்படை உண்மையை அவள் உணராமையால் புலவியே கொள்கின்றாள். மாதவியும் நாடகப் பாத்திரமாகவே பாட முயல்கின்றாள். அவள் கலையுள்ளமும் அப்போதைய ஆற்றாமை மிக்க நிலையில் பழைய கோவலனது அன்பில் குழைந்தே பாடுகிறது. கற்பனைக் காதலியின் குரலில் மாதவியின் குரல் கேட்கிறது. ஆனால் அதுவும் குற்றமன்று. காதலன் காதலை மறந்து புதுக் காதலிமேல் பாடியதாகக் கோவலன் பாடலுக்குப் பொருள் கொண்டாள் மாதவி.

மாதவியின் குறிப்பு

அந்த நிலையில் மாதவி வேறொரு கதையை உருவாக்குகின்றாள். கோவலனது பழைய காதலைத்தான் இழந்ததனையே அவன் பாடுகிறான் என்று கொண்ட மாதவி• அக் கோவலனுக்கு அறிவுறுத்துவதற்காக, இல்லாததொரு புதுக் காதல் தனக்கிருப்பது போலப் பாடவேண்டுமென்றே தன் கதையை உருவாக்கிக்கொண்டு கற்பனைக் காதலியின் பேச்சாகப் பாடுகிறாள். கதையை முழுதும் விளக்கியிருந்தால் குற்றமொன்றும் விளைந்திராது. காதலியின் பாட்டில் கோளாற்றுப் பொருள் கீழறைப் பொருளாகத் தோன்றப் பாட முயன்றதாலேயே தீமையெல்லாம் விளைகின்றன. ஆசிரியையாகிய மாதவி குறிப்புப் பொருளைப் பாட்டில் புகவிட வேண்டுமென்று முடிவுகட்டியபின் அக் குறிப்பு அந்தப் பாட்டில் வந்தே தீர்கிறது. உணர்ச்சியின் பெருக்

கால், கற்பனையின் சிறப்பால், கற்பனைக் காதலியின் குரலூடே மாதவியின் குரலே நமக்குக் கேட்கிறது. மாதவியின் குரலே கோவலனுக்கும் கேட்டிருக்கும். அக் குரலுடைய மாதவியின் குறிப்பும் அவனுள்ளத்தே பதிந்திருக்கும். புண்ணில் வேல் பாய்ந்தது போலப் புழுங்குகிறான் கோவலன்.

iv. மரபா?

அகம் புறமாதல்

அகப் பாடலில் கீழறைப் பொருளாக இத்தகையவை வருதற்கு இடமில்லை. அது மரபன்று. அகப் பாடல், அனைவர்க்கும் அப்பாற்பட்டதாய், அனைவர்க்கும் பொதுவாய், அனைத்துக்கும் அடிப்படையான அன்பின் விளக்கத்தையே பாட வருதலின் அந்த விளக்கம் குறிப்பிட்ட பெயரும் ஊரும் சுட்டத்தக்க தலைவனோ தலைவியோ ஆவதில்லை. அது புற உண்மையாகாது. உண்மையே வடிவான, அனைத்துக்கும் அடிப்படையான அக உண்மையாகவே-அகப் பாட்டாகவே விளங்குதல் வேண்டும். ஆனால், அங்கே அக உண்மையைச் சிதைத்துக்கொண்டு மாதவியின் குறிப்புப் புகுவதனை யாரே எதிர் பார்த்தல் கூடும்? எனவே மாதவியின் குரல் கேட்டவுடனேயே அது அகப் பாட்டாக நிற்கும் நிலைமை மாறி மாதவியின் புறப் பாட்டாகவே ஓங்குகிறது. இளிகிளையிற் கொள்ளும் இயைபின்மையே தோன்றுகிறது. இது வெளிக்குத் தோன்றவும், இந்த உண்மையை மறைப்பாள்போல் மாதவி, அகப் பொருள் பாடுவதெல்லாம் "மாயப் பொய் பல கூட்டும் மாயமே" என்று கோவலன் கொள்வது இயல்பேயாம்.

கேடு

பழமையிற் புதுமையைப் புகுத்தும்போது எழுகின்ற கோளாறு இது. எவ்வளவுதான் சிறந்தவர்களானாலும் அவர்கள் கலை எவ்வளவு சிறப்பாகத் தோன்றினாலும் கலை

யிலேயே மறைந்து கலை வடிவம் கொள்ளாது தங்குரலை நாடகப் பாத்திரங்களின் பேச்சிடையே காட்ட முயல்வதாலோ காண முயல்வதாலோ நேரிடும் பெருங் கேட்டையே இக் கானல் வரி நாடகத்தில் நாம் காண்கிறோம். நாடகப் பாத்திரம் நாடகப் பாத்திரமாகவே அமைந்து பேசுவதே கலையின் சிறப்பாம். நாடகப் பாத்திரத்தினிடையே ஆசிரியன் தன் குரலைக் காட்டித் தலை நீட்டுவது நாடகத்தைச் சிதைப்பதாம்; நாடகத்தைக் காண்போர் உள்ளத்தைச் சிதைப்பதாம்.

புது முறை

ஆனால் இவ்வாறு நாடகச் சிதைவினையே நாடகமாகக் காண்கின்ற நமக்கும் உலகுக்கும் அக் கானல் வரிப் பாடல் பாணி 'நிலத் தெய்வம் வியப்பெய்த நீள் நிலத்தோர் மனமகிழப்' பாடியதாகவே நின்று மகிழ்ச்சியூட்டிக் கதையை வளர்த்துச் செல்கின்றது. கலை நாடகத்தினிடையே உலக வாழ்வையே நாடகமாகக் காட்டும் இளங்கோவடிகள் பெருமையை என் என்பது! அதுவும் இசைப் பாட்டின் உணர்ச்சிக் கோல அழகினிலேயே அமைந்த நாடகத்தின் நாடகமாகச் சிறப்பதே இங்குள்ள புதுமை!

குரலில் எழும் குழப்பம்

i. நாடகக் காப்பியம்

வரிப்பாட்டு

சிலப்பதிகாரத்தில் வரிப்பாடல்கள் நாடகப் பாத்திரங்களின் பேச்சுக்களாகவே அமைகின்றன. கதையை விளக்க ஒரு சில பகுதிகள் 'உரைப்பாட்டு மடை' யாகவோ கட்டுரை யாகவோ வருகின்றன. வேட்டுவ வரியில் வரிப்பாட்டுக்கு முந்திய பகுதி செய்யுளாகவே அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். கானல்வரியிலும் முன்னுரையாகவும் இடைமடையாகவும் பின்னுரையாகவும் வருவன அகவலாகவோ, நீண்ட கலியடிகளாக வரும் உரைப்பாட்டு மடையாகவோ அமையக் காண்கிறோம். இவற்றைக் கட்டுரை என்றே அங்கு வழங்கக் காண்கிறோம். குன்றக் குரவையின் முதலிலும் உரைப்பாட்டுமடை வருகிறது. இவற்றைக் கதையின் விளக்கமாகக் கொண்டால் அங்கே எஞ்சி நிற்பவையெல்லாம் நாடகப் பாத்திரங்களின் பேச்சாகத் திரண்டு நாடகமொன்று அமையக் காண்கிறோம். நாடகம் கடவுள்வழிபாட்டில் தொடங்கியதென்ற கொள்கை ஒன்றுண்டு. அதற்கேற்ப மேலே எடுத்துக்காட்டிய இடங்களில் அமையும் நாடகம் கடற்றெய்வத்தை வாழ்த்துவதாகவும் அமையக் காணலாம். ஆய்ச்சியர் குரவையின் அமைப்பும் இவ்வாறே விளங்குவது யாவருமறிந்த ஒன்றே.

இந்த அமைப்புகள் சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியம் என்பதை மேலும் வலியுறுத்துகின்றன எனலாம்.

ii. சூழ்நிலை

அகப்பாட்டு

அகப்பாட்டுகள் அனைவருக்கும் பொதுவான குறிக்கோள் வாழ்க்கையினையே பாடுவனவாம். குறிப்பிட்டதோர் ஆணைப்பற்றியோ பெண்ணைப்பற்றியோ அவை பாடுவதில்லை. சங்க காலத் தனிச் செய்யுள்களைப்பற்றி முன் குறிப்பிட்டதுபோல இவ்வகப் பாடல்களும் அகப்பொருளில் வரும் தலைவி, தலைவன் முதலான நாடகப் பாத்திரங்களின் கூற்றுக்களேயாகும். எனவே, அகப்பாட்டினையறிய, "அது யார் கூற்று? அதனைக் கேட்போர் யார்? எந்தவிடத்தில் பேசப்பட்டது? அப்பேச்சு சென்ற காலத்தைத் திருப்பிக் கூறுவதா? இப்பேச்சில் ஏதேனும் குறிப்புண்டா? என்ன மெய்ப்பாடு தோன்ற இந்தப்பேச்சு எழுகின்றது? இந்தப்பேச்சினை எவ்வாறு அகத்திணைக்கு ஏற்பப் பொருள் செய்தல் வேண்டும்? எழுவகைத் திணையுள் இப்பேச்சு எந்தத் திணையைச் சேரும்? களவு நிலையில் எழுந்ததா! கற்பு நிலையில் எழுந்ததா? இதன் துறையென்ன?" என்றெல்லாம் அறியவேண்டுமென்று அகப்பொருள் நூல்கள் தொல்காப்பியர் காலமுதல் வற்புறுத்தி வருகின்றன. இவற்றை வரையறை செய்து அறியாது போனால் இதன் உட்கருத்தை அறியாது மயங்குவோம். ஒரு பேச்சே பல பொருளுக்கும் ஒத்துவருவதனைச் சிலப்பதிகாரத்தும் காண்கிறோம். மாதவி எழுதிய இரண்டாவது கடிதத்தை ஒரு சொல்லும் மாற்றாது தன் பெற்றோர்க்குத் தான் எழுதும் கடிதமாகவே கோவலன் அனுப்பி விடுகிறானன்றோ?

குரலும் குறிப்பும்

எனவே யாருடைய குரல் பாட்டிலே கேட்கிறதென்பது அடிப்படையாகும். அதனைப்பற்றி முடிவிலே ஆராய்வோம். ஆனால் ஒருவனே பேசும்போதும் அவன் பேச்சில் குறிப்புப் பொருளும் தோன்றும். இலக்கணப் புலவர்கள் 'கற்கறித்து, நன்கட்டாய்' என ஒருவன் கூறுவதை எத்தனை காலமாக எடுத்துக் காட்டி வருகின்றார்கள். அது மட்டுமேயன்றி சுவை வேறுபாடும் ஒரே பேச்சினையே பல வகையாக மாற்றி விடும். எனவே ஒரு குரலைக் கேட்கும் பொழுதும் அக்குரற் சுவையினையும் அறிதல் வேண்டும். இக்குறிப்பும் சுவையும் ஒருங்குதிரண்டு இறைச்சியாகவும், உள்ளுறையுவமமாகவும் வருவதனைச் சங்கப்பாக்களில் பார்க்கின்றோம். ஒரு செய்தியை ஒரு பாத்திரம் பாடுமானால், அப்பாட்டு சென்ற காலத்தை நேரே காண்பது போல அப்பாத்திரம் நிகழ்காலத்தில் பாடுவதாக அமையலாம். அல்லது எதிர் காலத்தை அவ்வாறே நிகழ்காலத்தில் தெள்ளத் தெளியக் கண்டு பாடுவதாகவும் அமையலாம். நேரில் நிகழும் நிகழ்ச்சியைப் பாடுவதாகவும் அமையலாம். எனவே காலத்தினையும் இடத்தினையும் விளங்கிக் கொள்ளுதலும் வேண்டும். பிரிதல் என்பது களவிலும் எழலாம்; கற்பிலும் எழலாம். அவ்வாறே காதற் பேச்சு ஐந்திணையிலும் எழலாம்; கைக்கிளை அல்லது பெருந்திணையிலும் எழலாம். காதலியைக் காதலன் பாராட்டுவது எல்லாத்திணைகளிலும், ஒவ்வொரு திணையிலும் பலபல இடங்களிலும் எழக்கூடும். ஆதலின் சொற்களின் பொருளை மட்டும் அறிந்து பயனில்லை. சொற்றொடரின் கருத்தை மட்டும் அறிந்து பயனில்லை. அகராதிப் பொருள் பொருந்தாதபோது எழும் குறிப்புப் பொருளை அறிவது மட்டும் பயனில்லை. பேசும் குரலிலே தோன்றும் சுவையினையும் அறிதல் வேண்டும். பேசுவோனுடைய குறிக்கோளையும் அறிதல் வேண்டும். இத்தனைக்கும் மேலாக, பேசும் சூழ்நிலை, பேசுவோர் நிலை, பேசப்படுவோன் நிலை ஆகியவற்றை அறி

தல் வேண்டும். இதனாலேயே இங்கே பொருள் கொள்ளும் முறையை அகப் பொருள் நூலோர் வற்புறுத்தி வந்தனர்.

iii. நாடகப் பாத்திரத் தனிப் பேச்சு

வரலாறு?

இந்தச் சிக்கல் எல்லாம் அகப் பாடல்கள் நாடகப் பாத்திரங்களின் தனிக்கூற்றாக அமைவதாலேயே எழுவனவாம். புறப் பாடல்களையும் கூட இவ்வாறு தனிப் பாத்திரங்களின் பேச்சாகக் கொள்வதே பொருத்தமாகும். அது எவ்வாறாயினும் அகப் பாடலில் பாடுவோர் தம்மையும் அறியாமல் தம் நிலையை வெளியிட்டாலும் நேர்முகமாக அவர்கள் வரலாற்றை அவ்வகப் பாடல்கள் கூறுகின்றனவென்று கொள்ளுதல் கூடாது. அவ்வாறு கொள்வது, தொல்காப்பியரும் அவர் பின் வந்தோரும் கொண்ட அகப் பொருள் மரபுக்கு முற்றும் மாறானதாகும். வரலாற்றில் வரும் தலைவனோடு ஒற்றுமை காணக்கூடிய குறிப்பு ஒரு சிறிது வந்தாலும் அப் பாடல் அகப்பாட்டு ஆகாதென்பதனை நச்சினார்க்கினியர் தெளிவாக வற்புறுத்துகிறார். பத்துப் பாட்டில் வரும் நெடுநல் வாடை சிறந்த அகப் பாட்டாகவே தோன்றுகிறது. ஆயின் அதிலே வரும் தலைவன் வேப்பமாலை அணிந்திருப்பது சுட்டப்படுகிறது. (நெடுநல் வாடை: 176) இதனாலேயே இப் பாட்டு அகப் பாட்டாகாதென்கிறார் நச்சினார்க்கினியர்.

கானல்வரி

கானல் வரியும் ஒரு அகப் பாட்டேயாகும். அங்கே கோவலன் தலைவன் கூற்றாகச் சில பாடுகிறான். அதிலே மாதவி கோவலன் குரலைக் கேட்பது அகப்பாட்டு மரபுக்கு ஒவ்வாததேயாகும். அவ்வாறே மாதவியும் அகப்பாடற் றலைவி பாடுவனபோல் பாடும் பாடல்களிலும் கோவலன் மாதவியின் குரலைக் கேட்பது, அகப் பாட்டு மரபுக்கு மாறு

பட்டதேயாகும். ஆனுல் மாதவி தான் பாடும் பாடல்களில் வேருன குறிப்புத் தோன்றவே பாடுகிருள். இவ்வாறு பாடுவதும் பழைய மரபுக்கு ஒத்ததாகாது. எனவே பழைய மரபு இந்த வகையில் சிறிது சிறிதாக மறைந்து வந்த தென்றே கொள்ளுதல் வேண்டும். இதன் காரணம் ஆசிரியன் எவ்வளவுதான் தன்னை மறைத்துக்கொண்டு நாடகப் பாத்திரமாகப் பேசவந்தாலும் அவனுடைய அனுபவம், அவனுடைய உணர்வு, அவனுடைய குறிக்கோள் - இவையே அவனுடைய அகப்பையில் வரும். அகப்பை பொன்னகப்பை யாகலாம், மர அகப்பை ஆகலாம்; வேறு பிறிதுமாகலாம். அகப்பை போல அவனுடைய அனுபவத்தை வாரி வழங்குபவர்களே நாடகப் பாத்திரங்கள். சட்டியாகச் சமைவது ஆசிரியன் அனுபவமேயாம். இருந்தாலும் சட்டியில் சமைத்தது அகப்பையின் வடிவமே கொள்ளுதல் வேண்டும். ஆனுல் சிலபோது அகப்பையைத் தாண்டி அகப்பையின் அப்புறத்தும் பொங்கி வழியும். அதனுல், பாட்டிலே நாடகப் பாத்திரங்களின் உள்ளத்தையன்றி ஆசிரியரின் உள்ளத்தையும் அறிய முயல்வது இயல்பாகிவிடுகிறது. அகப் பொருள் மரபு இதுவன்ருனுலும் அதற்கும் அப்பாற்பட்டதோர் அனுபவ ஆராய்ச்சியாக இது அமைகிறது.

புறப் பாடல்

சங்க காலத்திலேயே இத்தகைய அனுபவ ஆராய்ச்சி நிகழ்ந்தது எனலாம். புறநானூற்றிலே கபிலர் பாடுகிருர். கறியுஞ் சோறுமுண்டு வாழ்ந்த வாழ்வெலாம் தொலைந்த தெனப் பாரி மறைந்ததும், புலம்பும் ஒரு பாடல், அவர் பாடலாக அமைகிறது. புலவர், "தானுன நிலையில் பாடினுரா? பரிசில் பெற்ற பாணர் முதலிய நாடகப் பாத்திரங்கள் பேசும் பேச்சாகப் பாடினுரா?" என்ற கேள்வியை நாம் எழுப்பலாம். அவ்வாறு ஐயம் எழக்கூடிய நிலையில் இதனைக் கபிலர் தானுன நிலையில் பாடியதாகக் கொள்வது

எப்படி? அவரும் ஊனுண்டு மகிழ்ந்தார் என்ற முடிவு செய்வது எப்படி? அவ்வாறே ஔவையார், 'புலவுநாறும் என்றலை தைவரும் மன்னே' என அதியமான் இறந்த போது பாடிய பாடல் தானுனை நிலையில் பாடியதென்று கொண்டு அதியமானின் காதற் கிழத்தியே ஔவையென முடிவு செய்வதனை நாமொப்புவதெப்படி? தொல்காப்பிய னார், திணை, கைக்கோள் முதலிய பன்னிரண்டையும் செய்யு ளுக்குறுப்பாகப் பொதுவாகக் கூறினாரேயன்றி அவை அகப் பாடலுக்கு மட்டும் வருமென்று கூறவில்லை. எனவே, ஓர் ஆசிரியனின் பாடலில் ஆசிரியன் வாழ்வை நேரே காண முயல்வது புறப் பாடல்களிலும் மயக்கத்துக்கே இடனும். புறப் பாடல்களில் எவ்வாருயினும், அகப் பாட லில் அவ்வாறு மயங்கிப் பொருள் கொள்வது பெரும் குழப்பமாகவே முடியும்.

iv. சங்க காலத்திலேயே பிறழ்ச்சி

வெள்ளி வீதி

சங்க காலத்திலேயே அத்தகைய குழப்பம் எவ்வாருே நாம் முன் காட்டிய அடிப்படையில் எழுந்துவிட்டது. வெள்ளி வீதியார்,

'கன்றும் உண்ணது கலத்தினும் படாது,
நல்லான் தீம்பால் நிலத்துக் காங்கு,
எனக்குமாகாது என்னைக்கு முதவாது
பசலை உணீஇயர் வேண்டும்
திதலை அல்குல் என்மாமைக் கவினே' (குறுந். 27)

என்று பாடியுள்ளார். நெடுநல் வாடையை அகப் பாட் டென ஒப்புக்கொள்ள மறுக்கும் நச்சினர்க்கினியர் இதனை 'வெள்ளி வீதியார்' தன் தலைவன் பிரிவிடை ஆற்ருது சொல்லியது' என (தொல். அகத் - 54) விளக்குவர். பாட்

டில் அவர் பெயர் வாராமையால் மட்டும் அதனை அகப் பாட்டு என்று நச்சினார்க்கினியர் கொள்ள முடியுமா? திணை, கைக்கோள் முதலியவற்றையெல்லாம் அறிந்து தானே அகப் பொருள் என முடிவு செய்தல் வேண்டும். ஆயின் இது நச்சினார்க்கினியர் குற்றமன்று.

ஔவையார்

சங்க காலத்திலேயே, இப்பாடல் வெள்ளி வீதியாரின் வாழ்க்கைக் குறிப்பேயென்று சங்கப் புலவரான ஔவை யாரே பொருள் கொண்டார். ஔவையார் பாட்டில் வரும் தலைவி,'நெறிபடு கவலை நிரம்பா நீரிடை வெள்ளி வீதியைப் போல நன்றும் செலவயிர்ந்திசினால் யானே' (அகம் 147) எனப் பாடுதல் காண்க. இந்த முறைப் பிறழ்ச்சியை வெள்ளி வீதியாரே செய்துள்ளமையைச் சங்கப் பாடல் களிலே அறிகின்றோம்.

ஆதிமந்தியார்

ஆதிமந்தியார் என்பவர் சங்கப் புலவர். அவர்,

''மள்ளர் குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும்
யாண்டுங் காணேன் மாண்டக் கோனை
யானுமோர் ஆடுகள மகளே என்கைக்
கோடீரிலங் குவளை நெகிழ்ந்த
பீடுகெழு குரிசிலும் ஓர் ஆடுகள மகனே.''

என்று பாடியுள்ள பாடல் குறுந்தொகையில் (31) இடம் பெற்றுள்ளது.

நச்சினார்க்கினியர்

இதனை நச்சினார்க்கினியர் 'இது காதலற்கெடுத்த ஆதிமந்தி பாட்டு' என்று எடுத்துக் காட்டுகின்றார். அகப் பாட்டில் வரலாற்றுத் தலைவர் இடம் பெறலாகாது என்ற

கருத்தை நினைத்து "இவை தத்தம் பெயர் கூறிற் புற மாம் என்றஞ்சி வாளாது கூறினர்" என்று விளக்குதலும் செய்கின்றார். (தொல் அகத். - 51) பெயர் சுட்டாமைக்கு அடிப்படைக் காரணம், ஒருவருக்கே அன்றி அனைவருக்கும் பொதுவாம். குறிக்கோள் வாழ்வைச் சுட்டவேண்டும் என் பதுதான். இதனை நச்சினார்க்கினியர் மறந்துவிடுகிறார் எனினும், வாழ்வில் முறுகி எழுந்த பாடல்களும் பொது நிலையில் விளங்கிக் குறிக்கோளாக ஓங்கலாம் போலும்.

வெள்ளி வீதி

ஆதிமந்தி சோழமகளும், அத்தி சேரமகனும் ஆக, ஆதிமந்தியார் இப் பாடலில் ஆடுகள மகனே என்று தலைவி யாக நின்று பாடுவது தானானதன்மையிற் பாடாது பிற ரானதன்மையிற் பாடியது தெளிவாகிறது. இருந்தாலும், இப் பாடலில் வெள்ளி வீதியார் தாமறிந்த ஆதிமந்தி யாரின் வாழ்க்கையில் எழுந்த வரலாற்றுப் புலம்பலையே கேட்கின்றார். அகநானூற்றில்,

"காதலற் கெடுத்த சிறுமையொடு நோய்கூர்ந்து
ஆதிமந்தி போலப் பேதுற்று
அலந்தனென் அழல்வென் கொல்லோ."

என்று வெள்ளி வீதியார் பாடுகின்றார். (அகம். 45)

பரணர்

வெள்ளி வீதியார் மட்டும் இந்தப் புது வழியிற் புகுகின்றார் என்பதற்கில்லை. பரணரும் ஆதிமந்தியார் பாடலை அவ்வம்மையார் தாமானதன்மையில் பாடியதாகவே கொள் கின்றார். அவர்,

"கச்சினன் கழலினன் தேந்தார் மார்பினன்
வகையமைப் பொலிந்த வனப்பமை தெரியற்
சுரியலம் பொருநனைக் கண்டிரோ என
ஆதிமந்தி பேதுற் றினையச்

சிறைபறைந் துரைஇச் செங்குணக் கொழுகும்
அந்தணன் காவிரி போல,'' (அகம் 75)

என்று கதை முழுவதையும் உவமையில் கூறுதல் காண்க. மேலும் அகநானூற்றில் இவர் பாடலாக வருவனவும் சிறப்புடையனவே.

"முழவுமுகம் புலராக் கலிகொள் ஆங்கண்
கழா ஆர்ப் பெருந்துறை விழவி னுடும்
ஈட்டெழிற் பொலிந்த ஏந்துகுலவு மொய்ம்பின்
ஆட்டனத்தி நலன்நயந் துரைஇத்
தாழிருங் கதுப்பிற் காவிரி வவ்வலின்
மாதிரந் துழைஇ மதிமருண் டலந்த
ஆதிமந்தி காதலற் காட்டிப்
படுகடல் புக்க பாடல்சால் சிறப்பின்
மருதியன்ன மாண்புகழ் பெறீஇயர்
சென்மோ வாழி தோழி'' (அகம் 222)

என்று கதையை மேலும் வளர்ப்பது காண்க.

யார் பாடல்?

"ஏற்றியல் எழில் நடைப்பொலிந்து மொய்ம்பின்
தோட்டிருஞ் சுரியல் மணந்த பித்தை
ஆட்டனத் தியைக்காணீரோ என
நாட்டின் நாட்டின் ஊரின் ஊரின்
கடல்கொண் டன்றுஎனப் புனலொளித் தன்றுஎனக்
கலுழ்ந்த கண்ணள் காதலற் கெடுத்த
ஆதிமந்தி போல" (அகம் 236)

எனப் பாடலும் காண்க. இந்தப் பாட்டில்,

"நிலந் தொட்டுப் புகார் வானம் ஏறார்
விலங்கிரு முந்நீர் காலிற் செல்லார்
நாட்டின் நாட்டின் ஊரின் ஊரின்
குடிமுறை குடிமுறை தேரின்
கெடுநரும் உளரோ நம்காத லோரே." (குறுந், 130)

என்ற பாடலின் எதிர் ஒலி கேட்பது காண்க. இது வெள்ளி வீதியின் பாடலாக இன்று வழங்குகிறது. பரணர் பாட்டின் போக்கினைக் கண்டால் இது ஆதிமந்தியார் பாட்டோ என்ற ஐயம் எழுகிறது.

சிலப்பதிகாரம்

இவ்வாறு வளர்ந்த கதையே சிலப்பதிகாரத்தில் கண்ணகி கூறுவது.

"..........உரைசான்ற
மன்னன் கரிகால் வளவன்மகள் வஞ்சிக்கோன்
தன்னைப் புனல்கொள்ளத் தான்புனலின் பின்சென்று
கல்நவில் தோளாயோ வென்னக் கடல்வந்து
முன்னிறுத்திக் காட்ட அவனைத் தழீஇக்கொண்டு
பொன்னங் கொடிபோலப் போதந்தாள்" (xxi. 10 - 15)

என வருதல் காண்க.

5. பிறழ்ச்சியில் பிறக்கும் இலக்கியம்

கானல்வரி

எனவே, பிறரான தன்மையிற் பாடிய பாட்டிலும் தாமான தன்மையைத் தேடி ஆராய்வது சங்க காலத்திலேயே எழுந்த அழகியதொரு வழக்காம். ஆனால், பிறரான தன்மைக்கும் தாமான தன்மைக்கும் இடையே ஒரு பெரும் போராட்டம் எழுவதே கதையின் கருவாக உருப்பட்டெழுந்து கலையாக இனிப்பதனைச் சிலப்பதிகாரக் கானல் வரியில்தான் காண்கிறோம். இயற்பாட்டாக மட்டுமின்றி இசைப்பாட்டாக அமைவதிலே, பாடுவார் இவ்வாறு பாட்டிடையே பிறரான தன்மைக்குள் தாமான தன்மையை உணரும்போது, ஊழ்வழியே வருந்துவதனை இங்கே காண்கிறோம்.

கொடுமையிலும் கோமாளிக்கூத்து

சிலப்பதிகாரத்தினை முத்தமிழ்க்காப்பியம் என்று வழங்குவர். இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்றும் அதில் வரும் என்பர். நாடகம் என்பதற்குக் கூத்து என்பதே அங்குப் பொருளாகலாம். சிலம்பிற்கு நாடகக் காப்பியம் என்ற பெயரும் உண்டு. கம்பராமாயணத்தையும் நாடகக் காப்பியம் என்பர். மகா நாடகம் என்று வடமொழியில் இருப்பது பாவைக் கூத்து (பொம்மலாட்டம்)க்கு ஏற்றது என்பர். கம்பராமாயணத்தையும் 32 பாவைக்கூத்தாக மலையாள நாட்டில் அமைத்துக் கண்டு மகிழ்கின்றனர். அவ்வாறு அமைப்பதற்குச் சிலம்பும் ஏற்றது எனலாம். பாவைகள் நடிக்கும்போது பின்னின்று மக்கள் அப்பாவைக் கேற்பப் பாடியும் வருவர், விளக்கியும் வருவர்.

கம்பராமாயணப் பாவைக் கூத்தானது கோவில்களில் திருவிழாக்களில் நடைபெறும். நாடகம் எல்லாம் உலகெங்கும் சமயச் சார்புடையனவாக எழுந்தன என்று எண்ண இடம் உண்டு. பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் என்பவை ஒவ்வொரு கோவிலுக்கு ஒன்றாக எழுந்த காலம் மிகப்பழங்காலம் அன்று. தருமராசர் கோவில்களில் திருவிழா நடைபெறும்போது பாரதம் படிப்பதும் இரவில் நாடகங்கள் நடிப்பதும் தொண்டை நாட்டில் இன்றும் வழக்கம். கல்வெட்டில் கண்ட இராசராச நாடகம் தஞ்சைப் பெரிய உடையார் கோயிலில் நடைபெற்றதே ஆம். பிற்காலத்தும் சரபேந்திரக் குறவஞ்சியை

அக்கோயில் திருவிழாவில் அக்கோயிலுக்குள்ளேயே தேவ ரடியார்கள் ஆண்டுதோறும் நடித்து வந்தனர்.

சமயத்தொடர்பு

ஏசல் என்பதும் இத்தேவரடியார்கள் பாடி நடிப்பதே ஆம். அங்கே ஒருவர் சிவனாகவும் ஒருவர் பார்வதியாகவும் நடித்துப் பாடுவர். பிட்சாண்டிக் கோலத்தோடு சிவ பெருமான் புறப்படும்போதும் இவர்கள் பிச்சை எடுக்க வருவார்கள். மட்டையடித் திருவிழாவிலும் இவர்களுக்குப் பங்கு உண்டு. இங்கே கண்ட இடங்களிலெல்லாம் நாடகம் கோவில் திருவிழாவின் சமய நிகழ்ச்சியோடு மிக மிக ஒன்றிப்போதலைக் காண்கிறோம். கடவுளாகக் கோலம் கொண்டு நடிக்கும் நிலை இங்கே உண்டு. தொடக்கத்தில் நாடகம் இவ்வாறே எழுந்ததுபோலும். இதனாலேயே நாடகம் சமயத் தொடர்பை இன்றும் இழக்கவில்லை.

பழைய தமிழ் இலக்கியங்களில் வரும் குறிப்புக்களும் இலக்கிய வழக்குகளும் இதனை வற்புறுத்துகின்றன. வழி படும் கடவுளைப் போலவோ கடவுளின் காதலியைப் போலவோ கோலம் பூண்டு நடிப்பதும் உண்டு. கடவுளை நேரே காணும் உள்ளம் முன்னதில் ஒளிர்கிறது. சமயத் துறையில் ஈடுபட்டவர்கள் தம்மை மறந்த நிலையில் தம் கடவுளோடு ஒன்றுபட்டுப் பாடியும் ஆடியும் பேசியும் வரு வர். அது கடவுளின் அருட் பேச்சு என்று அவர்கள் நம்பு வதும் இயல்பு. எனவே, அத்தகைய நிலையில் கடவுட் கோலம் கொள்வதும் இயல்பே. வெறியாட்டில் வேலன் முருகனார் கோலம் கொள்வான். இவ்வாறு கோலம் கொள் வதாலேயே கடவுள் விரைவில் அவனிடம் எழுந்தருள்வார் என்ற எண்ணமும் பழுக்கும். இங்கு நடிப்பு என்பது உண்மையே அன்றி வெறும் நடிப்பன்று. ஒப்புமையை உண்மை என்று கொள்ளும் மனப் பான்மையன்றோ கொடும்பாவி கட்டி இழுத்து அதனை எரிப்பதால் கொடுமை நீங்கிவிட்டது என்று கருதுகிறது.

கடவுட் காதலிபோல கோலம் கொண்டு நடிப்பதால் கடவுள் மகிழ்வார் என்பது வழிபாட்டு முறையில் அருள் பெறும் வழியில் ஒன்றாகும். வள்ளிபோல வேடம் கொண்டு நடிப்பது முருகன் அருள் பெறும் வழியில் ஒன்றாகச் சங்க காலத்தில் விளங்கியது என அறிகிறோம். காந்தக் கூத்து என்று அது பெயர்பெறும். திருவானைக்காவில் சிவபெருமானை அகிலாண்ட நாயகியே வழிபட்டாள் என்பதற்கு இணங்க அம்மையின் புடவையை உடுத்தே குருக்கள் வழிபடுவதனை இன்றும் காணலாம்.

சிலப்பதிகாரம்

சிலப்பதிகாரத்தில் இத்தகைய நாடக நிகழ்ச்சிகள் வரக் காண்கிறோம். வேட்டுவ வரியில் வரிப் பாடலும் உண்டு. வரலாற்றினைக் கூறும் இயற் பாட்டும் உண்டு. வேட்டுவர் தம் வறுமை நீங்கி வேட்டை வளம்பெறத் தம் வழிபடு கடவுளாம் கொற்றவையாகத் தம் குலப் பெண் ஒருத்திக்குக் கோலம் செய்து வாழ்த்த, அவள் ஆவேசம் வரப்பெற்று கொற்றவையாகக் கூத்தாடி அருள் புரிவதனைக் காண்கிறோம். "கொங்கச் செல்வி, குடமலையாட்டி, தென் றமிழ்ப்பாவை தெய்வக்கொழுந்து, ஒரு மாமணியாய் உலகிற்கு ஓங்கிய திருமாமணியே" என்று தெய்வம் புகழும் போது இத்தகைய தெய்வக் கூத்தை நம்பிய அந்தக் காலம் எவ்வாறு உடல் சிலிர்த்து நின்றிருக்கும்? அந்த நிலையில் அக் கூத்தினைக் கடவுள் தீர்ப்பாகக் கொண்டு அன்றோ உள்ளம் உருகியிருக்கும்.

இவற்றைச் சாந்திக் கூத்து என்று வழங்கியதனைச் சிலம்பின் உரைகள் வழியே அறிகின்றோம். கோவலன் இறந்தபோது இயற்கையே எங்கும் பிறழ்கிறது. உயிரிலாப் பொருள்களாம் பால் முதலியனவும் தோயாது நிற்கின்றன. உயிருடைய பொருள்களாம் கன்று முதலியனவும் உண்மையறிந்து வாடுகின்றன. தீமையைப் பொறாத அந்நாளைய

உள்ளம் தீமையால் உலகமே நடுங்குவதனை இவ்வாறு காண முயலுகிறது. இயற்கையும் மக்களுமாய் இயைந்த இயைபு அது. எங்கும் முறையினையே கண்ட உள்ளம் திடுக்கிடும் நிலை அது. புதுப்புள் வரினும் அஞ்சும் காலம், பழம்புள் இரியினும் அஞ்சும் காலம்! 'ஸ்புத்னிக்' ஊழியில் புதுமையே நாடி நிற்கும் நாம் இதனை உணர்வது அருமை· இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட செயல்கள் என இவற்றை ஒதுக்குவோம். அக்காலத்தோர் நம் குழவிகள் போலக் கருத்தில் ஊன்றி நிற்பதனைக் காட்சியாகவே காணும் கண் பெற்றிருந்தனர். இன்று இக்காட்சிகளை நாடகத்தில் காணும்போது "நாடகம், தனிப்பட்டதொரு நிகழ்ச்சி யன்று; உலக முழுவதனொடும் தொடர்பு கொண்ட நிகழ்ச்சி என்பதனை வற்புறுத்த இவை பயன்படுகின்றன" என்று கொண்டு, இந்த நிலையை வேறு வகையாக உணர்த்த முடியாமையால் இவற்றைக் காப்பியத்தில் இன்றியமை யாத உறுப்புக்கள் என அமைதி கூறி மகிழ்கிறோம். அவர் களுக்கோ உண்மைக் காட்சி. நமக்கோ ஒப்புமைக் காட்சி; அதுதானும் இல்லை வெறும் உள்ளுறையே.

குரவைக் கூத்து

குரவைக் கூத்து "ஆய்ச்சிரர் குரவை" என்ற பகுதி யில் நிகழ்கிறது. இசைக் கலையே அங்கு நாடகமாக உருப் பெறுகிறது. ஆய்ச்சியர் வாழ்வே சமய வடிவாய், குரவை யாய் மலர்கிறது. கண்ணனின் வாலசரித நாடகம் நிகழ் கிறது என இளங்கோவே கூறுகிறார் என்று உரையாசிரியர் குறிக்கிறார். புராணத்தைப் படித்தால் போதும் என நம்பிய காலம் பிற்காலம். புராணத்தை நாடகமாக நடித்தா லன்றி முடியாது என உணர்ந்த காலம் முற்காலம். எதற்கும் உள்ளுரை கூறும் காலம் நம் காலம். பயனற்ற உளறல் என்று குப்பையில் எறியும் காலம் நம் தீக்காலம். வேட்டுவ வரியைவிட முதிர்ந்த நிலையொன்றை இங்கே காண்கிறோம். கொற்றவை மட்டும் அன்றிப்

பல பாத்திரங்கள் இங்கே வருகின்றனர். ஆனால் இங்கே வரலாறு தொடர்ந்து நடைபெறவில்லை. குரவைக் கூத் தாடிய ஒரு காட்சி மட்டுமே உண்டு. தனிச் செய்யுட்களையே நம்பிய சங்க காலம் தொடர் கதையிலும் தனிக் காட்சிகளையே கண்டும் ஆடியும் மகிழ்ந்தது.

பதினோராடல்

பதினோராடல் என்று சிறப்பாகப் புகழப்பெறும் கூத் துக்கள் ஒவ்வொன்றும் இவ்வாறு தனித் தனிக் காட்சியைக் கூத்தாக ஆடுவனவே ஆம். ஆனால் ஒவ்வொன்றும் கதை தழுவிய நாடகமே ஆம். அல்லியக் கூத்து, கண்ணனூர் கம்சனது யானையின் கொம்பை அல்லித் தண்டுபோல் முறித்த வீரத் திருவிளையாடலை நடிப்பதாம். வாணனின் பெண்ணைக் கண்ணனின் பேரன் காதலித்ததால் எழுந்த இடர்ப்பாட்டிலிருந்தும் சூழ்ச்சியால் தப்ப முயலும் நிகழ்ச்சி களாக வருவனவே கடையக் கூத்து, பேடுக் கூத்து, குடக் கூத்து, பாவைக் கூத்து என்பன. வாணனை மற்போரில் கண்ணன் கொன்றதனை ஆடுவது மற்கூத்து முதலியன. கொடியாரொடு போராடி வென்று முருகன் குடையையே திரையாகக் கொண்டு வெற்றிக் கூத்தாடுவதே குடைக் கூத்தாகும். சூரன் வேற்றுருக் கொண்டபோது அதனை அறிந்த முருகன் அலைகளையே அரங்கமாகக் கொண்டு துடி கொட்டியாடியது துடிக் கூத்து.

கொடியார் பாம்பாகவும் தேளாகவும் உருவெடுத்து நலிய வரும்போது கொற்றவை மரக்கால்மேல் ஏறியபடி அவற்றை நசுக்கிக் கொல்லும் வகையில் கூத்தாடி விளை யாடுவதே மரக்காற் கூத்தாகும்.

கொடுகொட்டிக் கூத்தும் பாண்டரங்கக் கூத்தும் திரிபுரதகனத்தை ஒட்டியவை. இவை கண்ணன், முருகன், சிவன், கொற்றவை என்ற நால்வரையும் நடுவாகக் கொண்டு இயங்குபவை. கொடுமையை வெல்வதே இங்

கெல்லாம் புலப்படும் பொதுமை. 1. கொடுமை வாழும் கொடுஞ்சூழ் நிலைக் காட்சி. 2. கொடியோனது கொலைக் கோலக் காட்சி 3. அறச் சூழ்நிலையாம் துறக்க நிலைக் காட்சி 4. அறவடிவாம் அழகு அழகனாகவோ அழகி யாகவோ தோன்றும் காட்சி 5. காண்போன் அதில் ஒன்றுபட்டு அனைத்தினையும் பொருத்தமுள்ளதொரு மண் டலக் கோலமாகக் காணும் காட்சி. (அலை அரங்கம்) என்று ஐவேறு வளர்ச்சி நிலைகளை இங்குக் காணலாம். ஒவ்வொரு மனிதனுடைய உள்ளமும் இடர்ப்பாட்டில் முட்டி அலைந்து அமைதி பெறும்போது இத்தகைய வளர்ச்சி நிலையைக் கனவாகக் காணும் என்று யுங் என்ற மன நூலறிஞர் கூறு கின்றனர். இவை ஒவ்வொரு மனிதனின் அடி மனத்திலும் மனித இனத்தின் முழு வரலாற்று நினைவுக் குறிப்பாக உள்ளன என்பதும் அவருடைய கொள்கை. உலகத்தின் மனத்தினைத் தொடும் காப்பியங்கள் இந்த அடிப்படையில் அமைவனவே என்றும் அவர் கருதுகின்றார். பதினோராடல் கள் தமிழ் நாட்டின் உள்ளத்தைக் கவர்ந்ததோடு, விஞ்சை யர் உலகத்திலிருந்து வந்து காணும்படி அந்நாளைய இந்திய உலகின் உள்ளத்தினையே கவர்ந்து நின்ற நிலையை இளங்கோவடிகள் நன்கு விளக்கியுள்ளார்.

நன்மையின் நறுமணம்

சமயச் சடங்காக எழுந்த கூத்துக்களைப் பற்றிய வேறு சில குறிப்புக்களையும் காணவேண்டும். கொடுமையைத் தனிப்படுத்திக் காணும் குறிப்பு அங்கே உண்டு. நன்மை யின் நறுமணம் அங்கே சிறிதும் வீசுவதில்லை. எனவே கொடுமையின் வீழ்ச்சியில் இன்பம் அன்றி இரக்கம் எழ அங்கே இடமில்லை. இல்லையானால் மரக்காற் கூத்தைக் கண்டு மகிழ முடியுமா? கொடுமை அழிவின் எல்லையை யும் கண்டு அதனைத் தன் கொடுமைக்குத் துணையாகக் கொள்ளும். இக் கொடுமை வலையின் நின்றும் நன்மை பல

சூழ்ச்சி செய்து வெளியேறும்போது மகிழ்ச்சியன்றிச் சிரிப்பும் வருகிறது. வாணன் கதையைக் காண்க. எனவே கொடுமை, அச்சமும் வீரமும் மருட்கையும் விளைவிப்பதன்றி நகையையும் விளைவிக்கின்றது. கொடுமை தன் பெருமையைப் புகழும்போது பெருஞ் சிரிப்பே வருகிறது. அதற்கும் வருகிறது, நமக்கும் வருகிறது. இத்தகைய நிலையில் கொடுமைக்கும் கோமாளிக்கும் ஒரு தொடர்பு காண்கிறோம். கொடுமையின் ஒரு கூற்றின் வளர்ச்சியே கோமாளி எனலாம். 'சர்க்கஸ்' என்று வழங்கும் விளையாட்டுக்களில் இந்த உண்மையைக் காணலாம். இது காரணமாகத் துன்ப இயல் நிகழ்ச்சியின் கொடுமுடியில் குறுஞ்சிரிப்பும் பெருஞ்சிரிப்பும் விளைவிக்கும் பேச்சும் நிகழ்ச்சியும் எழும். இடைக்கால ஆங்கில நாடகங்களில் இதனைக் காணலாம். கொடுமையை அஞ்சாது வெல்லும் அடிமனத்தின் சிரிப்பே இது எனலாம். கொடுமையிலும் முழுதும் கொடுமை இல்லை என்பதனை நம் உள்ளமே உணரும். உணர்ச்சியே அங்குள்ள சிறப்பு. இந்த உலகம் இன்பமும் துன்பமும் கலந்த மயக்கமே அன்றி இன்பமே ஆகவோ துன்பமே ஆகவோ விளங்குவதில்லை. இந்த உண்மையை விளக்கவே மக்பத் நாடகத்தில் அரசனின் கொலைக்குப்பின் கதவு திறப்போன் ஒருவனது கோமாளிப் பேச்சு நிகழ்கிறது. ஹம்லட் நாடகத்தில் ஒவீலியா புதைக்கப்படு முன் இடுகுழி தோண்டுவோனின் கோமாளிப் பேச்சு வளர்கிறது. பெருங்கொலை நடந்தாலும் மறந்து உலகம் முன் போலத்தான் நடந்து பேசுகிறது என்ற பேர் உண்மையைக் கலைஞர் விளக்குகிறார் என்பர். துன்பவியலில் நம் நரம்பு சிதையாதபடி நிற்கவும் இச் சூழ்ச்சியைச் செய்கின்றனர் என்ப. துன்பத்தினை மேலும் வளர்க்கும் மாற்றுப் பின்னணியாகவும் இது விளங்கும்படி கவிஞர் தம் கலைத் திறமையைக் காட்டுகிறார் என்றும் விளக்குவர். இவ்விளக்கங்கள் சமயக் கூத்துக்களில் காணப்பெறும்போது இயல்பின் பருப்பொருண்மையின் வழி அதில் எழுந்த நுட்பத்தினை விளக்குவனவே எனலாம். எனவே, இங்கெல்லாம்

சுவைப் பிறழ்ச்சி இல்லை எனல் வேண்டும். இன்பமும் துன்பமும் ஒன்ருய் நிற்கும் ஒன்றன் நோக்க வேறுபாடே. இன்பம் துன்பம் என்பன ஒன்றற்கு ஒன்று தொடர்பற்ற இரு வேறு உலகங்கள் அல்ல; உணர்ச்சி என்று தொடர்ந்துள்ள ஒன்றன் இருவேறு முனைகளே ஆம்.

இந்தக் கண்கொண்டு சிலம்பினைக் காணவேண்டும். கண்ணகி "மன்னவனை விடேன் மதுரையை எரிப்பேன்" என்று வஞ்சினம் கூறிச் சூளை நிறைவேற்றுகிருள். ஆனல் மதுராபுரித் தெய்வம் "இவை எல்லாம் முன்னரே முடிந்தவை" என்று கூறும்போது - கண்ணகி முனைப்பிழந்து நிற்கும் நிலையில்-ஊழின் பெருஞ்சிரிப்பும் உண்டு. அந்தப் பெருஞ் சிரிப்பின் விளக்கத்தில் - கண்ணகியின் மன முனைப்பிழந்த அவல நிலையின் உயர்ச்சியில் - அவளது ஆன்ம வளர்ச்சி ஓங்கி ஒளிர்கிறது, ஊழைப் பார்த்துச் சிரிக்கிறது. கோவலனும் கண்ணகியும் கண்ட கனவுகளும் நம் நினைவுக்கு வந்து மதுராபுரித் தெய்வத்தின் முடிபினை வற்புறுத்துகின்றன. ஊழையும் உப்பக்கம் காணும் ஆண்மை வளர்ச்சியின் கொடுமுடியை வஞ்சிக் காண்டத்தில் காண்கிருேம். "தென்னவன் தீதிலன் - நானவன் தன்மகள்" என்று மன்னனைத் தந்தை என உள்ளமுருகும் அளவுக்கு உயர்ந்து தெய்வமாகிருள் கண்ணகி.

கைதேர்ந்த நடிகன்

சிலம்பில் எதிர்நிலைத் தலைவன் என ஒருவன் இல்லை. பொற்கொல்லன் கொலைக்களக் காதையில் மட்டும் வந்து மறைகின்ருன். அவன் கொடுமையின் வடிவம் எனலாம். வேருெருவரும் இக்காப்பியத்தில் கொடுமையின் வடிவமாக வரவில்லை. கொடுமையின் தந்திரம் எல்லாம் இங்குக் காண்கிருேம். அவன் கொலைஞரை தன் வயப்படுத்த நிகழ்த்தும் நாடகம் மிகப் பெரிது. உயிரைக் கையில் பிடித்து நடித்தாலும் அவன் கைதேர்ந்த நடிகன் என்

பதனைக் காட்டி விடுகிறான். கொடுமையின் கோமாளிக் கூறு இங்கே வெளியாகிறது. இதனை உணர்வதற்கு முன் நாம் முன் குறித்த சமயக் கூத்துக்களின் நுட்பத்தை அறியவேண்டும். கோவலன் கனவுகளை நினைந்து நினைந்து வந்ததால் வரப்போவதனை எதிர்பார்த்து எதற்கும் துணிந்து நிற்கிறான். இங்கும் கொடுமையின் கொடுஞ் சிரிப்பின் விளக்கத்தில் உயர்கிறான். அவன் இறப்பது உண்மையே. ஆனால் அது கொடுமையின் வெற்றியன்று. அங்கே எழுவது கள்ளின் வெற்றியே ஆம். கட்குடியில் தம்மை மறவாத கொலைஞரைத் தன்வயப்படுத்த முடியாது. தோல்வியின் பெரு வடிவமாகவே பொற்கொல்லன் விளங்குகிறான். இங்கும் ஒரு சிரிப்பு நிலை தோன்றுகிறது. இதன் எதிரே விழும் எதிர்பாராத வெட்டே துன்ப இயலைப் பெருக்குகிறது.

இருவேறு கோவலரா?

கோவலன் கண்ணகியின் காதலனுகவும், உயிர்க்குயிரான கணவனுகவும் முதலில் காட்சியளிக்கிருன். மாதவியின் அரங்கேற்றத்தின் பின்னர் அவளுடைய நெடுங்கண் வீச்சோடியைந்த கூத்திலே தன்னை மறந்து, கண்ணகியையும் மறந்து மாதவியின் நிழல்போல விளங்கி வருகின்ருன். வானத்தில் திரியும் விஞ்சையரும் ஓடோடிவந்து கண்டு வியக்கும் நிகழ்ச்சியாம் மாதவியின் கூத்தினை உலகெலாம் ஒருங்கு திரண்டு காணும்போது அத்தகு வியத்தகு கலையோ தன்னைக் காதலிக்கக்கூடும் என்று அவன் அடிமனம் அவள் காதலை நம்ப முடியாது ஐயம் கொள்கின்றது. கானல்வரி பாடி முடிந்ததும் இவனுடைய காதலும் முடிகிறது. அவள் எழுதிய இன்பத்திருமுகத்தையும் பாராது 'மாயப்பொய் பலகூட்டும் மாயத்தாள்' என அவளை அவன் இகழ்கிருன்; பழிக்கிருன். கண்ணகியிடம் வந்து அந்தப் பழிப்பினையே பாடிப் புலம்புகிருன். வேற்று நாட்டில் போய்ப் பிழைக்க எண்ணிக் கண்ணகியோடு நள்ளிரவில் புறப்படுகின்ருன். இந்த நிலையில் அவனைப்பற்றி நாம் என்ன எண்ணமுடிகிறது? தலையாய தலைமகன் என்ற எண்ணம் "மண்டேய்த்த புகழினன்" என்ற பாட்டில் தலைதூக்கியிருந்தாலும் புகார்க் காண்டத்தின் முடிவில் நிலைபேறு பெருமலே ஒழிகிறது.

ஆனல் தலைவன் சிறந்தவனுக இருந்தாலன்றி அவனுடைய வீழ்ச்சியிலே நம் உள்ளம் ஈடுபட்டுக் கலங்குவதற்

இல்லை. ஆதலின் கொலைக்களக் காதைக்கு முன் அடைக் கலக் காதையில் அவன் புகழை மாடலன் உள்ளம் திடுக் கிட்ட நிலையில் உருகிப் பாடுவதைக் கேட்கிறோம். "இத்தகையவனா இவ்வாறு வீழ்ச்சியுறுகிறான்?" என்று நம் உள்ளம் நடுங்குகின்றது. "இருவேறு கோவலரா?" என்று நம் மனம் கேட்கின்றது. இல்லையானால் புகார்க் காண்டத்தில் ஏன் கோவலனிடம் நம் உள்ளம் ஈடுபடுமாறு இளங்கோவடி கள் பாடவில்லை என்ற கேள்வி பிறக்கிறது. இந்தக் காப்பி யத்தில் எதிர்த்தட்டுத் தலைவன் (Villain) என்று கூறத்தக் கான் ஒருவனுமில்லை. பொற்கொல்லனோ ஆசைக்கு அடிமை யாய் வாய்ப்பு நேர்ந்த பொழுது அற்றம் பார்த்து அரசியின் சிலம்பைக் களவாடி விடுகின்றான். கோவலன் சிலம்பு கொண்டுவந்து அவன் கையில் காட்டியபொழுது களவுக் குற்றத்தின் தண்டனையினின்றும் தப்ப ஒரு வாய்ப்பும் பெறு கின்றான். தற்காப்பின் விளைவு இது. கொலையாளிகள், கோவலன் முகத்தைக் கண்டு குற்றவாளியல்லன் அவன் என்றபோது தற்காப்பே அவன் திறமையெல்லாம் காட்டச் செய்கிறது. அவனை ஒரு கீழ்மகனாகக் கொண்டதனால் அவனு டைய வாழ்க்கையின் வரலாற்றோடு ஒன்றுபடுத்தி அவன் வடிவத்தை இளங்கோவடிகள் நமக்குக் காட்டவில்லை. தன்னலமும் தற்காப்பும் வாய்ப்பு நேர்ந்த பொழுதெல்லாம் மனிதனை ஆட்டிப் படைக்கின்ற வியப்பினையே அங்குக் காண்கின்றோம். அவனையே பழிக்க முந்தாத இளங்கோவடி கள் மற்றவர்களைப் பழிப்பாரோ? எல்லாரிடத்தும் குற்றங் குறைகள் இருந்தாலும் சீரிய நிறைகளும் சிறந்து ஒளிர் வதனைத் தெள்ளத்தெளியத் திறம்படக் காட்டுவதே இளங்கோவடிகளின் போக்கு. "கொன்றன்ன இன்னா" செய்தாலும் ஒன்றேனும் நன்று செய்தே தீருவான் மனிதன் என்னும் வள்ளுவரது நன்னம்பிக்கை இளங்கோவடிகளுக்கும் உண்டு.

எனவே, கண்ணகியை நாம் பாராட்ட வேண்டும் என் பதே அவர் எண்ணமாவது போல, மாதவியையும் நாம்

பாராட்டவேண்டும் என்பதே அவருடைய கொள்கையாம். கண்ணகியைப் பாராட்டுபவர்கள் கண்ணகியின் துயர்க்கெல்லாம் அடிப்படையாக நின்ற மாதவியை எவ்வாறு பாராட்ட முடியும்? பாராட்ட ஒரு வழி காண்கின்றார் இளங்கோவடிகள். அவளும் கண்ணகிபோல் கைவிடப் பட்டால் ஒருவேளை "தக்க முடிவே பெற்றாள்" என்று நம் மனம் கருதவும் கூடும். ஆனால் அவளோடு ஒருங்கு வாழ்ந்து அவளது நிழல்போல் அமைந்து அவளது உயிரே என அவள் நம்பப்பெற்ற கோவலன் நம்மனமெல்லாம் புண்பட "மாயப்பொய் பலகூட்டும் மாயத்தாள்" என்றும் "சலதி" என்றும் வாய்கூசாது கறுவிக் கறுவிக் கூறுவானானால், அவளைக் கண்டு நாம் இரங்காது இருக்க முடியுமா? இந்த வீண்பழி ஒன்றினாலேயே அவளுடைய கற்பின் திறம் நம் உள்ளத்தே ஊன்றிவிடுகிறதன்றோ? பரத்தை வாழ்வினை இவனுக்கெனவே துறந்து இவன் வழிச்சென்ற அவளுடைய பெருமையை நாம் மறக்க முடியுமா? தாயையும், குலத்தையும், குடியொழுக்கத்தையும் ஏன், அனைத்தையுமே அவனுக்காகத் துறந்து அவனுக்கெனவே வாழ்ந்த அவள் சிறப்பொன்று மட்டுமே அவள் துன்ப நிலையில் நம் உள்ளத்தில் பொங்கி எழுகின்றது. கண்ணகிபோல மாதவியும் களங்கமற்ற கற்பு உருவமாகத் திகழ்ந்தும் அவள் துன்புறுவது கண்டு நம் உள்ளம் இருவரையும் ஒரு நிலையாக வைத்து அவலமுறுகிறது. ஆதலின் இந்தப் புகார்க் காண்டத்தில் கோவலன் சிறப்பை நினைப்பூட்டுவது இந்தக் கதைப் போக்கின் விளைவிற்கு மாறாய் முடியும். அதனாலேயே இளங்கோவடிகள் புகார்க் காண்டத்தில் தெள்ளத் தெளிய அவன் பெருமையை வெளிப்படையாக வற்புறுத்தாது போகின்றார்.

அவன் கொலையுண்டதன்முன் அவனுடைய பெருமையை நம் உளங்கொளக் கூறுதல் வேண்டும். எனவே புகார்க் காண்டம் பேசாத பெருமையை மதுரைக் காண்டம் பேசியே தீரவேண்டும். அடைக்கலக் காதை அந்த வகையில் கதையின் முடிமணியாக அமைகிறது. முப்பது காதை கொண்ட

சிலப்பதிகாரத்தில் செம்பாதி முடியும் இடம் பதினைந்தாம் காதையாம் அடைக்கலக் காதையேயாம். கோவலன் பெருமையைக் கண்ணகியோ, மாதவியோ, அவன் உற்றாரோ பெற்றாரோ, நண்பரோ கூறுவதைவிட உலகம் சுற்றிய ஒருவன், அறிவிலே சிறந்தவன், ஒழுக்கத்திலே உயர்ந்தவன், பலவகை மக்களுடன் பண்பாடுகளுடன் பழகியவன், அவனை நன்கு அறிந்தவன் ஒருவன் அவனைப் பற்றிக் கூறுவதே உண்மையென்று கொள்ளத் தக்கதாகும். மாடலன் பெருமையை வஞ்சிக் காண்டத்தில் விளக்கமாக உணர்கின்றோம். செங்குட்டுவனுக்கு வழிகாட்டியாய் அவன் உள்ளத்தை மறப்போரினின்றும் அறத்தின் வழியே திருப்பி விடுகின்ற சிறப்பினை அங்கே காண்கிறோம். அத்தகைய ஒருவன் கோவலனைப் புகழ்வானானால் அப்புகழ்ச்சி உள்ளதை உள்ளபடிக் கூறும் தன்மை நவிற்சியே ஆவதன்றி உயர்வு நவிற்சியாவது என்றுமில்லை. "விருத்தகோபால" என்று அவன் வாழ்க்கையை மாடலன் கூறிமுடிப்பது நம் உள்ளத்திலும் பசுமரத்தாணிபோலப் பதிந்து விடுகிறது. மாடலனும் "இல்லோர் செம்மல்", "செல்லாச் செல்வன்", "கருணை மறவன்", என்றுதான் கண்ட முடிவுகளை மட்டும் கூறியொழியாது, அவ்வாறு முடிவுகட்டுவதற்கு அவனைத் தூண்டிய செயல்களையும் நம் உளங்கொள விரித்துரைக்கின்றான். முழுவதும் மூத்த மறையவனை யானையின் பிடியினின்றும் காப்பாற்றலே ஒரு பெருவீரம். அதனையும் அந்த யானைக்கு ஓர் ஊறும் நேராதபடி அடக்கியாளலே சிறந்ததோர் சைன அறப்பெரும் செயல். அதனையும், தனது பச்சிளம் பெண்ணின் திருவிழாவிலே பெண்ணையும் தன்னையும் பிறரையும் மறந்து தன்னுயிர்க்கும் அஞ்சாது தாவிக் குதித்ததே தன்னலமறியாத் தகுதிப்பாடு. தாயின் புலம்புதலைப் பொறுக்கமாட்டாது கொலைக்குரியவன் அவள் மகன் என்பதையும் நினைக்கமாட்டாது, ஒன்றுமறியாத தன்னை உண்டு விழுங்கும் கொடுஞ்செயலைச் செய்ய அறத்தை நிலைநாட்டும் பூதம் ஒருப்படுமோ என்பதனையும்

உணரமாட்டாது தன்னுயிரைக் கீழ்மகனுக்காகப் பலியிட முந்துவதும் மேலே கண்ட அவன் பண்பாட்டையே வற்புறுத்துகின்றது. அவ்வாறே கணவனால் துறக்கப் பெற்ற ஒரு பார்ப்பனிக்கு அடைக்கலந் தந்து அவனுக்கும் அவள் கணவனுக்கும் பொருளுதவி செய்வதும், துன்பம் பொறாத அவன் உள்ளத்தினையே எடுத்துக் காட்டுகிறது.

ஆனால் "இவ்வாறு கொலைக்கு முன்கூறுவதால் மட்டும் கோவலன் பண்பாடு கதைப் போக்கிற்குப் பொருந்தியதாய் விடுமா?" என்ற ஒரு கேள்வி இங்கே பிறக்கிறது. கதையில் வருவாரின் பண்பாட்டை வளர்ச்சியுற்று வருவதாகப் படிப்படியாகக் காட்டாமல் திடீரெனக் காட்டுவது காப்பியத்திலோ, நாடகத்திலோ அழகென்றோ, தகுதியென்றோ கூறமுடியாது. அத்தகைய போக்கினை ஒரு குறையென்றே கூறவேண்டும். ஆனால் அத்தகைய குறையொன்றும் இங்கில்லையெனலாம். வற்புறுத்தாத ஒன்றினையே வற்புறுத்துகின்றார் இளங்கோவடிகள். அங்குப் புகார்க் காண்டத்தில் குறிப்பாக நாம் அறிந்தவையே இங்கு வெளிப்படையாக விளங்குகின்றன.

"மண்தேய்த்த புகழினன்", "கண்டேத்தும் செவ்வேள்" என்று கோவலனைப் புகழ்ந்து தொடங்குகிறது சிலப்பதிகாரம். "அத்தகு திருவின் அருந்தவமுடித்தோர் உத்தரகுருவின் ஒப்பத் தோன்றிய கயமலர்க் கண்ணியும் காதற் கொழுநனும் கதிரொருங்கிருந்த காட்சிபோலக் காதலிற் பிணைந்து" நிற்கும்போது, இவன் கழுத்தின் தார் அவள் கழுத்தில் மாலையாகவும், அவள் கழுத்தின் மாலை இவன் கழுத்தில் தாராகவும் மாறிவர அணைந்து கலந்து ஒன்றுகின்றனர். காதல் ஒன்றுபட்டுக் காதலேயாகிய நிலையில் உலவாக் கட்டுரை பலவும் குறியாக் கட்டுரையாக அவன் கூறுவனவற்றில் அவனுடைய கற்பனைத் திறம், கண்டனவற்றில்விட காணாதவுலகத்திலும் கதைகளிலும் உயரச் சென்று பறப்பதனைக் காண்கிறோம்.

அவளும் இவனும் தருக்கி மகிழ்ந்து இற்பெருங்கிழமையில் காலங்கழிக்கின்றனர்.

இந்த நிலையில் புகார் நகரமுழுதும் போற்றும் மாதவியின் அரங்கேற்றம் நிகழ்கிறது. அவள் கண்வீச்சின் கலையழகில் கருத்திழந்து நிற்கும் கோவலன் "மாலைவாங்குநர் சாலும் நங்கொடிக்கென"க் கூனி கூறும்போது உயர்ந்ததொரு கலையும், கலையே வடிவான கட்டழகியும் விலைப்பொருளாய்ப் பிறர் கையில் சிக்கி அழியாதபடி அவளைக் கொண்டு காக்கவே அவன் அடிமனம் முந்துகிறதுபோலும். இதனையும் ஆய்ந்தோய்ந்து எண்ணிப் பார்த்துச் செய்கிறான் என்று கூறுவதற்கில்லை. அடைக்கலக் காதையில் அவனைப் பற்றிக் கூறிய குறிப்புக்களைக் கொண்டு இதனையும் உணரவேண்டியிருக்கிறது.

சிறந்த அறிஞனேயாயினும், கலைஞனேயாயினும், கடவுள் ஒழுக்கம் படைத்தவனேயாயினும் உணர்ச்சியே வடிவமாகி வேறொன்றும் எண்ணாமல் திடீரென அவன் உணர்ச்சிக்கேற்ற செயலில் உயிரையும் பாராது அறிய முடியாத ஆழத்திலும் குதிப்பவன் கோவலன். ஒழுக்கத்தால் உயர்ந்தோனாதலின் அவ்வுணர்ச்சி நல்லுணர்ச்சியே ஆகின்றது. ஆனால் உணர்ச்சியே உள்ளம் முழுதுமாகப் பொங்கும்போது உயிரை எண்ணவோ, மகளை எண்ணவோ, காதலியை எண்ணவோ அங்கு இடமிருப்பதில்லை. அடைக்கலக் காதையில் மாடலன் விளக்கும் இந்த நிலையே மாலையை வாங்கி அவன் மாதவி வீடு புகும்போதும் விளங்குகிறது எனல் வேண்டும். செய்யத் தகாதனவற்றைச் செய்யாதிருப்பது மட்டும் சிறப்பன்று. செய்ய வேண்டுவனவற்றைச் செய்யாமையும் தீமையேயாம். நினைத்துப் பார்க்கவேண்டியவற்றை நினைத்துப் பாராமை பொச்சாப்பாகும். இந்தப் பொச்சாப்பே தன் குற்றமெனக் கொலைக்களக் காதையில் கோவலன் உணர்கிறான்.

மாதவியோடு வாழும்போதும், தற்பெருமை இல்லாத கோவலன் தன்னிற்றானே நம்பிக்கை இழக்கின்றான்.

மாதவி மனத்தை அடிமை கொள்ளும் பெருமை தனக்குண்டு என்பதில் அவனுக்கே ஐயம் எழுகின்றது. உலகம் முழுவதும் மாதவியின் கலையழகில் ஈடுபடுந்தோறும் இந்த ஐயம் ஓங்கி வளர்கிறது. மணிமேகலையைப் பெற்ற பின்னும் அந்த அழகு குறையாமல் கலையிலே மாதவி சிறத்தலைக் காண்கிருன். பதினேர் ஆடலில் பேடியாடல் முதலியவற்றில் பிறர் மனம் கவர, பிறர்மேல் நாட்டம்போல நடிக்கின்ற கூத்தெல்லாம் அவனுடைய ஊடற்கோலமாகவே முடிகின்றன. அப்போது தாயாகிய அவள் மனம் எவ்வாறு நொந்திருக்கும்? எனினும் அவனையே உயிராக எண்ணிய அவள் நறுமண நீராட்டினலும், அளவற்ற அணிகலன்களாலும் புதிய புதிய கோலங்கொண்டு அவன் உள்ளத்திற்கு மகிழ்வூட்ட மிகமிக முயலுகின்ருள். இவ்வாறு அடிக்கடி ஊடிய கோவலன் கானல் வரி பாடும்போதும், இவன் ஊடலெல்லாம் மற்ருெருத்திமேல் காதல் கொண்டதாலேயே என உள்ளங் குமுறி வேருெரு குறிப்பினள் போல் பாடுகிருள் மாதவி. பதினேர் ஆடல்களில் சிலவற்றில் பிறர்மேல் மனம் நாடுவதாகத் தோன்றும் குறிப்பொடு ஆடிப் பழகியதில் தீமையொன்றும் காணுதவள் பிறன்மேல் நாட்டம் தோன்றுவது போலப் பாடுவதனைத் தீமையென்றுணராது பாடிவிடுகின்ருள். உலக வழக்கை நினைத்துப் பார்த்திருந்தால் அதன் விளைவினை உணர்ந்திருப்பாள். உலகை மறந்து கலையாகவே உணர்ச்சியை ஓடவிடுவதன் விளைவு இது. ஐயப் பேயின் கையில் சிக்கிய கோவலன் ஊடலே உருவமாக அவளைப் புறக்கணித்துக் கண்ணகியோடு மதுரைக்குப் புறப்படுவதில் வியப்பொன்றும் இல்லை.

இங்கும் உணர்ச்சியே வடிவாய்ப் பிறிதொன்றையும் எண்ணிப் பாரா நிலைமையே காண்கிருேம். இல்லையாகுல் "எழுகென எழுந்தாய் என் செய்தனை" யெனப் பின்னே புலம்புவாளே? மாரு உறுதியான உணர்ச்சியோடு வேறெவற்றையும் கேளாது நிற்கும் அவல நிலையை "உரியதன்று

ஈங்கு ஒழிகென ஒழியீர்'' என்று கவுந்தியடிகளும் புகாரில் அவனைக் கண்டபோதே கூறுகின்றார்.

கோவலனுடைய பெருமையைக் கண்ணகியோடு சேர்த்து விளக்குதற்கே கவுந்தி வருகிறார். காலடியெடுத்து வைப்ப திலும், நீரையள்ளிக் குடிப்பதிலும் எங்கும் எப் பொழுதும் குற்றமே காண்கின்ற கவுந்தி, சிறு குற்றத்தை யும் பெரிதாகக் காண்கின்ற கருத்தில் வளர்ந்தவர் என அவருடைய நீண்ட பேச்சே நமக்கு உண்மையை விளக்கி விடுகிறது. அத்தகையவர் விடாது தொடர்ந்து பலபல நாட்கள் உடனிருந்து பழகிக் கண்டு வந்தபோதும் குற்றமொன்றும் காணாது அவன் உயர்வையே எண்ணி அவனுடைய துயரத்திற்கெல்லாம் ஒப்புமை கூறுவார் இராமனையும் நளனையுமே எண்ணுகின்றார்; வல்வினையின் பிழையென்றே ஆறுதல் கூறுகின்றார். இதனைக் கேட்கும் போது கோவலனைப் பற்றிய நல்லெண்ணம் நம் உள்ளத்தே வேர் கொள்ளுகிறது. வனதேவதையும் அஞ்சும் திறம் அவனிடத்துண்டென்பதையும் அறிகிறோம். வம்பப்பரத்தை யிடமும் நைந்துருகும் பண்பட்ட மனம் அடைக்கலக் காதைக்கு முன்னரே மதுரைக்குப் போகும் வழியிலேயே கோவலனிடத்தே விளங்கக் காண்கிறோம். கோவலனை எண்ணும்போது கவுந்தி இராமனை நினைத்தது போலவே கோசிகமாணியும் எண்ணுவதனை "அருந்திறல் பிரிந்த அயோத்தி போலப் பெரும் பெயர் மூதூர் பெருந்துயர் உற்றது'' எனக் கோசிகமாணி கூறுவதால் அறிகிறோம். பின்னே கோவலனை மாடலன் ஞானவிருத்தக் கோபா லன் என்று கூறுவதற்கேற்ப மாதவியும் கோவலனைப் "பொய்தீர் காட்சிப் புரையோய்'' என்று கையற்ற நிலை யில் கூறும் மெய்யுரையாகக் கூறிவிடுகின்றாள். அந்தத் திருமுகத்தாலும் கோசிகமாணியின் பேச்சாலும் தாய் தந்தையரை மறந்த பொச்சாப்பு நினைவிற்கு வரக் கோவ லன் அதே உணர்வாய் மாறி அவள் அனுப்பிய திருமுகத் தையே தன் பெற்றோர்க்கு அனுப்பிவிடுகின்றான்.

பரத்தையர் சூழ் நிலையில் அனைவரோடும் கூடி வாழ்ந்தமையின் உண்மை நிலையும் இப்பொழுது விளங்குகிறது. எல்லோரையும் ஆன்ம விளக்கங்கள் என்ற நிலையில் ஒன்றாகக் காணும் உயர்நிலையில் நிற்பவன் கோவலன், அதனாலேயே வம்பப் பரத்தர்க்கும் பரிகின்றான். மதுரைக்குப் போகும் வழியில் பாடும் பாணரில் பாங்குறச் சேர்ந்து, அவரோடு பாடற் பாணி அளைஇ அவர்களோடு ஒன்றுகின்றான். குடிமக்கட் காப்பியத்தில் குடியரசு வாழ்வு வாழ்கின்றான் கோவலன். அடைக்கலக் காதையிலும் ஆன்ம நேய ஒருமைப் பாட்டினையே நரகனிடமும் முதியோனிடமும் கணவனால் துறக்கப்பட்ட பார்ப்பனியிடமும் அவன் காண்பதனை உணர்கின்றோம். இந்த உயர்ந்த மன நிலையின் காரணமாகவே காற்றினை இளங்கோவடிகள் அவனுக்கு உவமை கூறுகின்றார். எல்லாவற்றோடும் கூடிக் கலந்து வந்தாலும், பிறர் அதனை மாறாக உணர்ந்தாலும் காற்றென்பது தன் தன்மை மாறாது நிற்கும்; அது கொண்டு வரும் துகள்களை அதுவாகப் பிறர் மயங்கினாலும் உண்மையில் அது மாறுவதில்லை. அத்தகைய காற்றில் சிறந்த தென்றல் போன்றவன் கோவலன். மாதவியின் திருமுகத்தையும், கவுந்தியின் பாராட்டையும், மாடலனின் புகழையும் உணர்ந்த பின்னர் "மாதர் கொடுங்குழை மாதவி தன்னொடு பிணையலில் பொலிந்து, காமக்கழி வெய்திப் பொழிலாட்டமர்ந்து கானகத்துப் புதுமணம்புக்கு, நகையாடயத்து நன்மொழி திளைத்து, குரல்வாய்ப் பாணரோடும் நகரப் பரத்தரோடும் திரிதரு கோவலன், இவ்வாய் வண்டினோடும் இன்னிள வேனிலொடும் திரிதரு மலயமாருதம்" போன்றவன் என்ற உண்மை விளங்குகிறது. இருக்க இடம் பார்க்க மதுரைக்குச் சென்றவன் அதனை மறந்து மதுரை அழகில் ஈடுபட்டுத் திரும்புவது இந்த உயர்நிலையையும், கலையுணர்வேயாய் அனைத்தையும் மறக்கும் தன்மையையும் வற்புறுத்துகிறது. உணர்வே வடிவாகி அனைத்தையும் மறப்பவன் என்பதை அடைக்கலக் காதையில் வேறொரு குறிப்பும் விளக்குகிறது. "பிள்ளை நகுலம்

பெரும்பிறிதாக எண்ணிய மறையோளிடம்" கோவலன் பரிவு காட்டுதற்கு இந்த நிலையில் விளக்கம் காண்கிறோம். உணர்ச்சியே வடிவாய் ஆய்ந்தோய்ந்து பாராத தன் உள்ளத்தில் அவள் நிலையைக் காண்கிறான்.

உணர்வே வடிவாகும்போது எழுகின்ற பொச்சாப்பு நிலையும் அடைக்கலக் காதையில் குறிக்கப் பெறுவதனை ஆய்ந்துணர்ந்து அறிதல் வேண்டும். மாதவியொடு மனையறம் நடாத்துபவன், கண்ணகி அம் மனையறம் இழந்ததனை மறப்பதும் பொச்சாப்பன்றோ? பெண் என்று தாய்க்கு உருகுபவன் பெண் என்ற கண்ணகிக்கு உருகாததும் பொச்சாப்பேயாம். பெண் என்று பார்ப்பனிக்கு உருகுபவன், பார்ப்பனிக்கென அவள் கணவனைத் தேடிக்கொண்டு வருபவன் அப்பார்ப்பனியின் மன நிலையில் கண்ணகியிருப்பாள் என்பதை மறந்ததும் பொச்சாப்பேயாம்.

கோவலன் கண்ணகியைக் காதலித்த நிலையும் மாறுமலா இருந்தது என்ற கேள்வி பிறக்கிறது. பரத்தையர் வாழ்வில் ஈடுபட்ட சமுதாயத்தில் பிறந்த கோவலன் மாதவியோடு தான் வாழ்வதால் கண்ணகியின் மனம் புண்படும் என்பதை அறியாது வாழ்கிறான். மாடலனும் அதை ஒரு குற்றமாகக் குறிக்கின்றான் இல்லை. ஆனால் கண்ணகியின் வாட்டம் மிகமிகப் பெரியது; அணிகலன்களையெல்லாம் கழற்றி வைத்துவிட்டுப் புலம்பி நிற்கின்றாள்; ஆனால் அதனைப் பிறர் அறியாது வாயல் முறுவல் கொண்டு மறைத்து நிற்கின்றாள். கோவலன் பொச்சாப்பின்றி இருந்திருப்பானானால் அவள் உள்ளத்தை உணர்ந்திருப்பான். காதலிக்குத் தீங்கிழைப்பதனை அவன் உணராது போகிறான். அவள் மறைத்த மறைப்பில் அவள் மனத்தை உணராதே நிற்கின்றான். முடிவாகச் 'சிலம்புள கொண்மோ' என்றதுபோல, ஒவ்வொரு பொருளாக, 'இஃதுண்டு கொண்மோ' 'இஃதுண்டு கொண்மோ' என முன்னரும் கூறிக்கொடுத்து வருகிறாள் போலும். தன்னைக் கண்ட பொழுதெல்லாம் அவள் காட்டிய நலங்கேழ் முறு

வல் நகைமுகத்தின் ஆழ்ந்த பொருளை அறியாமலே நிலைத்து விடுகிறான். ஆனால் அந்த நிலையிலும் அவளை வெறுக்கின்றான் என்பதற்கு இல்லை. இல்லையானால் மதுரைக்கு 'என்னோடு ஈங்கு எழுக' என்று அவன் தன் பழமையில் இடையீடு பெறாத உரிமை பாராட்டிக் கூறியிருக்க முடியாது. ஆனால் அன்று தான் அவன் ஒரு புது விளக்கம் காண்கின்றான். பொச்சாப் பால் காணாதுபோன அவ்வளது வாடிய மேனியின் வருத்தத்தை அன்றே காண்கின்றான். தன் பொச்சாப்பின் ஆழத்தையும் அன்றே உணர்கின்றான்.

இவளும் அவனோடு பழமையில் இடையீடு இல்லாத உரிமையைப் பாராட்டிக் காவதங் கடந்ததும் 'மதுரை மூதூர் யாது?' என முதிராக் கிளவியின் முள்ளெயிறு இலங்க வினவுகின்றாள். அவனும் அவள் காதல் ஒருமைப்பாட்டில் நக்கு நின்று, 'ஆறைங்காதம் நம் அகல் நாட்டும்பர், நாறைங் கூந்தல் நணித்து' எனக் கூறுகின்றான். அவளுடைய வருத்தக் கோலத்தை உள்ளூர உணர்ந்த அன்று முதல் அவளுக்காக ஏங்கி நிற்பதனை மதுரைக் காண்டம் முழுவதிலும் காண் கிறோம். சாலினி, தெய்வம் உற்று இவளைப் புகழ்ந்தபொழுது இவள் பேதுற மொழிந்தனள் என்று கூறிக் காதலினின்றும் என்றும் இடையூறு காணாதவள்போல் அரும்பெறல் கணவன் பெரும்புறத் தொடுங்கி விருந்தின் மூரல் அரும்பி நிற்கின் றாள். வம்பப் பரத்தையர்க்குப் பரிவதிலும் வைகையாற் றினைப் "புனல் யாறன்று; இது பூம்புனல் யாறு" எனத் தொழுவதிலும் கவுந்தியடிகளுடன் பழகுவதிலும் ஈருடற் புள்ளியின் ஒருயிர் போலக் கண்ணகியும் கோவலனும் விளங் கும் உண்மைக் காதல் நிலையைக் காண்கிறோம். கொலைக்கு முன் அன்பெலாம் தோன்ற அவள் உணவை அமைத்துப் படைப்பதிலும் இவன் அவளுக்காக உருகுவதிலும் அந்தக் காதலையே காண்கின்றோம்.

ஆனால் அவள் உள்ளத்தின் உள்ளே வருத்தம் இருந் ததனை முடிவிலேதான் அவள் கூறுகிறாள். முன்னர்க் கூறியிருந்தால் உண்மையை உணர்ந்திருப்பான். கணவன்

உண்மைக் காதலைப் பெறக் கடருளை வேண்டுவதும் 'பீடன்று' என்று கருதிய கற்புடையாள் கணவனிடம் தன் வருத்தத்தைக் கூறுவதும் பீடன்று என்றும் கருதினாள் போலும். 'எழுகென எழுந்தாய் என் செய்தனை' எனத் தன்மேல் குற்றம் கூறுவதுபோலக் கோவலன் கூற்றிற்குப் பொருள் கொண்டு உள்ளத்தில் உள்ளதைக் கொட்டி விடுகின்றாள். ஆதலின் காதல் குறையாத போதும் பொச்சாப்புப் புகுந்து உலவுவதனை இக்காப்பியத்தே காண்கின்றோம்.

அவன் ஒழுக்கத்தால் உயர்ந்தோன் ஆதலின் அவன் உள்ளத்து எழும் உணர்ச்சிகளும் நல்லனவேயாக அமைகின்றன. இதனாலேயே "இம்மைச் செய்தன நானறி நல்வினை" என்று மாடலன் அவனைப் புகழ்கிறான். ஆனால் செய்யாது விட்டவையோ செய்யவேண்டுவனவற்றை எண்ணாது விட்டவையோ பொச்சாப்பாய் முடிகின்றன. ஆனால் அவன் உயர்வு பிறர் உள்ளத்தை உருக்கியதனை முற்ற முடியக் காண்கிறோம். ஆயர்களும் அவனைக் கண்டு கண்ணனே என விம்மிதம் எய்துகின்றனர். இதனாலேயே இவனிறந்த துயரத்தினைப் பொறுக்கலாற்றாது அவன் தாய் இறக்கின்றாள். கவுந்தியும் இறக்கின்றார். அவன் தந்தையும் மாதவியும் துறக்கின்றார்கள். வானவர் அவனைக் கொண்டு மேலுலகம் செல்கின்றனர். எனவே இரண்டு காண்டத்திற்கும் முரண்பாடில்லை. இரு கோவலர் வருதற்கு இரு வேறு ஆசிரியர்கள் இவற்றை வெவ்வேறு நின்று எழுதவில்லை. ஆகவே அடைக்கலக்காதை ஒன்றினால் மட்டும் கோவலன் சிறக்கின்றான் என்பது இல்லை. புகார்க் காண்டத்தில் வற்புறுத்த இயலாத நிலையில் குறிப்பாகக் கூறியவற்றையே மதுரைக் காண்டத்தில் வெளிப்படையாகக் கூறுகின்றார் இளங்கோவடிகள். படிப்படியாக நாள்தோறும் அவனோடு பழகியவர் வாயிலாக அவனது உண்மை நிலையை விளக்கிக் கொண்டு வருகின்றார். அவ்வாறு நோக்கும்போது எங்கும் ஒருபடித்தாகக் கோவலனது உள்ள நிலை உணர்வே வடிவாய் ஓங்கி வளர்ந்து வீழ்வதனைக் காண்கின்றோம்.

கோவலன் மனமாற்றம்

சிலப்பதிகாரம் தமிழில் உள்ள பழம்பெருங் காப்பியம். இதனை நாடகக் காப்பியம் என்று சிறப்பித்துப் பேசுதலும் உண்டு. காப்பியத்தின் போக்கோடு நாடகத்தின் பாங்கும் இங்கு உண்டு. கண்ணகி, காதலின் வடிவாய்த் தோன்றித் துன்பத் தோற்றமாய் விளங்கிப் பாண்டியன் எதிரே சினத்தின் திருவுருவமாய் மாறி முடிவில் பாண்டியனையும் தந்தையெனப் பாராட்டி விளையாடும் அன்பின் திருமேனி கொண்டு வானத்திலிருந்து வந்து காட்சி அளிக்கும் வரலாறே சிலப்பதிகாரமாகும். ஆனால் இதிலே புகார்க் காண்டம் மதுரைக் காண்டம் என்ற முதலிரண்டு காண்டங்களை மட்டும் கொள்வோமானால் சிறந்த துன்ப இயல் நாடகமாக (tragedy) அது அமைவதனைக் காண்போம்.

துன்ப இயல் நாடகம் அதன் பெயர்க்கு ஏற்பத் துன்பத்தில் முடிவதே ஆம். கொலையா முடிவு? துன்பமா உலகத்தின் நோக்கம்? ஒன்றன்பின் ஒன்றாகக் கொலையும் கொடுமையும் வயிறு நடுங்கும் நிகழ்ச்சியும் தொடர்ந்து வர எழுதும் கொடுமைக் கதைகள் (Horror Stories) இன்று உலகத்தினர் மனத்தைக் கெடுத்து வருவன போன்றனவா துன்ப இயல் நாடகங்கள்? இல்லை; இல்லை. துன்பம் பொங்கும் நிலையிலும் ஓர் அமைதி - ஒரு தெளிவு - ஓர் ஆறுதல் - ஒரு விளக்கம் காண்பதே துன்ப இயல் நாடகமாகும். உலகம் இன்ப அரங்கம் அன்று. வாழ்வும் மாறாத களிக்கூத்து அன்று. துன்பம் ஒரு புதிர். சாவோ திடுக்கிடும் பழைய மாயம். இந்த விடுகதையை உளங்

கொள உய்த்துணர வைப்பதே துன்ப இயல் நாடகம் ஆனால் அங்கே அறிவு ஆராய்ச்சி இல்லை. உண்மையை உள்ளவாறு உணரும் அனுபவமே உள்ளது. உலகத்தின் ஆழத்தை அதுவாகி நாம் அனுபவிக்கும் அனுபவமே-துய்த்துணர்வே - அங்கு உண்டு. நம் உணர்ச்சிகள் அனைத்தும் அங்கே கிளர்ச்சி பெற்று அக் கிளர்ச்சியின் பயனாக நடுநிலைமை அனைத்தும் பொருத்தமுறும் ஓர் ஒருமைப்பாட்டை, கொந்தளிப்பு அடங்கிய ஆறுதலாம் அமைதியிலே விளங்கும் இன்பத்தை நமக்குக் காட்டி விடுகின்றன. இந்த அனுபவத்தின் வழியே உலகின் உண்மை நிலையை அறிந்து வாழ்க்கையில் எந்த நிலை ஏற்பட்டாலும் அதற்கு ஈடு கொடுக்கும் இயல்பு நமக்குப் பழக்கமாகி விடுகிறது.

துன்பத்தின் பொருள் என்ன? இதன் விளக்கமே துன்ப இயல் நாடகம். துன்ப இயல் நாடகத் தலைவன் துன்பமுறும் நிலையில் வெறும் செயப்படுபொருளாகக் கிடப்பதில்லை. துன்பமுறுவதே அவன் உயிரின் விளக்கமாம்; அவன் ஆற்றலின் அடையாளமாம். ஊழ்வினை வந்து உருத்து ஊட்டும் போதும் அவன் செயலற்று நிற்பதில்லை. ஊழ் என்பது காரண காரியத் தொடர்பு. அந்த வகையில் முன் தான் செய்ததன் வினையையே துய்க்கின்றான் அவன். சூரன், முருகன் எதிரே வணங்க வேண்டும் என்று தன் உள்ளம் எண்ணும் போதும், மானமே தடுத்திடத் தோல்வியையும் சாவையும் வரவேற்றுப் போர்க்குச் செல்கின்றான். இராவணனிடமும் கும்பகருணனிடமும் இந்த உணர்வின் விளக்கத்தைக் காண்கிறோம்; இவ்வாறு தன் துன்ப இயல் முடிவினைத் தலைவன் வரவேற்கிறான். அந்த முடிவினை உள்ளத்து உறுதியோடு ஒப்புக் கொள்கிறான். உலகின் இரண்டாட்டம் அவ்வாறு தீர்கிறது. உண்மையை உணர்வது என்பது அருமையாகலாம். ஆனால் அந்த நிலையிலும் அந்த உண்மை விளங்கும் இடமாக - அந்த உண்மையின் தோற்றமாக - துன்ப இயல் தலைவன் நம் எதிரே நிலைத்து விடுகிறான். இரணியன் வரலாறு இதனை வற்புறுத்தும்.

தனி மனிதனும் விதியுமாகப் போராடும் போராட்டம் போலத் தோன்றுகிறது துன்ப இயல் நாடகம். அங்கே தனி மனிதனிடம் இரக்கம் அல்லது அவலம், விதியைக் கண்ட கழிபேரச்சம் இவை இரண்டும் தோன்றுகின்றன. இந் நிலையை அச்சம் என்பதினும் இன்று பேச்சு வழக்கில் வழங் கும் பயபக்தி என்ற தொடர் நன்கு விளக்கும். அன்பும் அச்சமும், வியப்பும் பெருமிதமும் கலந்த நிலையைச் சூர்நிலை எனலாம்.

அரிஸ்டாட்டில் 'Pity and terror' என்று இந்த இரு வேறு நிலைகளைக் குறிக்கிறார். ஜாய்ஸ் (Joyce) என்பார் மக்கள் துன்பங்களில் ஆழிய பொருளோடு நிலை பேறுற் றவை நம் எதிரே நிகழ்காலத்தில் தோன்றும்போது அத் துன்பங்களோடு ஒன்றாக இயைந்து போய் நம் மனத்தை விழுங்கி நிற்கும் உணர்ச்சியே துன்ப இயலில் தோன்றும் கழிபேரிரக்கம் என்பர். மக்கள் துன்பங்களில் ஆழிய பொருளோடு நிலை பேறுற்றவை நம் எதிரே நிகழ் காலத்தில் தோன்றும்போது புலப்பட வாராத அதன் மறைநிலைக் காரணத்தினோடு ஒன்றாக இயைந்துபோய் நம் மனத்தை விழுங்கி நிற்கும் உணர்ச்சியே துன்ப இயலில் தோன்றும் பயபக்தியாம் சூர்நிலை என்பர்.

மறைந்து நின்று விளங்கும் அடிப்படைக் காரணம் ஊழ் என்றோ அருள் என்றோ இயற்கை அமைதி என்றோ புலனாகும்போது ஓர் ஆறுதல் தோன்றுகிறது. அதனைத் துன்ப இயல் தலைவனும் உணர்ந்து வரவேற்பதனைப் பல இடத்தும் காண்கிறோம். துன்ப முடிவின் இறுதியில் தோன்றும் அமைதி இன்பம் இந்த நாடகங்களில் மறு உலக இன்பம் எனச் சுட்டப் பெறுவதும் உண்டு. ஹாம்லட் என்ற சேக்ஸ்பியர் நாடகத்தில் இதனைக் காணலாம். சிலப் பதிகாரத்திலும் இதனைக் காண்கிறோம்.

ஊழ் என்பது முன்னைப் பிறப்பினை நம்புவார் இன்றை நிகழ்ச்சியினுக்கும் நாமே பொறுப்பு என்பதனை விளக்கும்

முறையே ஆம். ஊழ் என்று கூறுமிடத்தும் இன்றை நிகழ்ச்சிகள் இந்தப் பிறப்பின் விளைவாதலையும் காண் கிறோம். ஊழ் ஒரு போக்கினையே சுட்டுகிறது. அந்தப் போக்கானது குறிப்பிட்டதொரு நிகழ்ச்சியாக உருப்பெறு வது இன்றைச் சூழ்நிலையில் இன்றை மனிதனின் செய லையே பொருத்ததாம். எனவே மனிதனது குற்றம் குறை யாலேயே துன்ப இயல் நாடகம் உருப்பெருகிறது. சிலப் பதிகாரத்தில் கோவலன் பழம் பிறப்பும் கூறப்பெறுகிறது; ஊழ் அவன் பிறந்த சமுதாயச் சூழ்நிலையாகவும் உருக் கொள்கிறது.

பெண்களைக் கற்பிற்கென வாழும் மனைவியர் எனவும் கலைக்கென வாழும் களிக்கூத்தியர் எனவும் இரண்டாகப் பிரித்த சமுதாயம் என்ன செய்கிறது! கலை ஈடுபாட்டினைப் பரத்தை வாழ்வாக்கிச் சிதைக்கிறது. கோவலன் இதற்கே பலியாகிறான். ஆனால் அந்தச் சமுதாயத்தில் எல்லோரும் கோவலனாக முடியவில்லை. எனவே, கோவலன் கண்ணகி யின் துயரத்தை முதலில் அறியாமற் போனமைக்கு அவனே பொறுப்பாளியாம். ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டும் நிலை இதுவே ஆம்.

இந்த உண்மையைக் கோவலன் உணர்கிறான்; உறுதி யோடு அதன் விளைவை வரவேற்கிறான். கோவலன் வீழ்ச்சி மட்டும் அன்று இங்கே காண்பது; 'அவன் கழிந்ததற்கு இரங்கி மனமாறித் தூயனாகிறான்! வானுலகம் செல்கிறான்' என்பதன் பொருள் இதுவே ஆம்.

சிலப்பதிகாரம் மனமாற்றத்தைக் காட்டும் பெருங் காப்பியம். முதலில் கண்ணகியை எப்படி எல்லாம் புகழ் கிறான் கோவலன்! காதலே கற்பனையாக வெள்ளமிடுகிறது. ஆனால் மாதவியிடம் ஈடுபட்டதும் கண்ணகியின் உண்மைத் துயரை - மேலே தோன்றாது உள்ளே பொங்கிய துன் பத்தை - அவன் அறியாமற் போகிறான். பொச்சாப்பு என்ற பொல்லாங்குக்கு இரையாகிறான். "நலங்கேழ்

முறுவல் நகைமுகம் காட்டிச் சிலம்புள கொண்மோ" என்பது போல முன்னரும் கண்ணகியின் வாயல் முறுவலை உண்மை என நம்பினான் போலும்! நினைத்துப் பார்க்க நேரம் இருந்தது இல்லை அவனுக்கு. மாதவியைத் தவறாக நினைத்தபோதுதான் மனம் கலங்குகிறான் கோவலன். கண்ணகியின் வாடிய மேனி வருத்தம் காண்கிறான். ஆனால் அப்போதும் மாதவியை வெறுப்பதே தோன்றுகிறது. அந்த வெறுப்பின் மற்றொரு நிலையாகவே கண்ணகிக்காக இரங்குதல் விளங்குகிறது. இந்த இரக்கம் அன்பாக முற்ற வேண்டுமானால் மாதவியை வெறுப்பதும் ஒழிய வேண்டும்.

"சலம்புணர் கொள்கைச் சலதியோ டாடிக்
குலம்தரு வான்பொருட் குன்றம் தொலைந்த
இலம்பாடு நாணுத் தரும்"

(கனாத்திறம் உரைத்த காதை 69-71)

என்பது பொறாமையின் புழுக்கம்; செல்வத்தை இழந்த சீற்றம் அவ்வளவே. அன்பின் அலறல் அன்று; கண்ணகியோடு போவது மாதவியின் மனத்தைக் கலக்கும் என்று கோவலன் நினைக்கின்றானோ? யார் அறிவர்! நாணத்தால் பிறர் காணாதபடி நள்ளிருட்டில் செல்கிறான். "நறும்பல் கூந்தல் குறும்பல வுயிர்த்து முதிராக் கிளவியின் முள்ளெயிறிலங்க"(புண்படும் மனத்தை மறைத்துப் புன்னகை பூப்பது கண்ணகியின் திறம் போலும்!) மதுரை மூதூர் யாது என வினவுகிறாள். அவன் மனம் பட்ட பாட்டினை என்ன என்பது? அவனும் சிரித்துப் பேசுகிறான். அவளை உணரும் வழி அது. சிரிப்பிடையே பொங்கும் மனத்துயரை முன் அறியாதவன் இன்று அறிகிறான். "ஆறைங் காதம்" என நக்குச் சிறைப்புறம் செல்கிறான். ஓய்வு வேண்டும் என்பதனை அவன் உணர்கிறான். "பாடகச் சீறடி பரற்பகை உழவா" எனக் கவுந்தியே முதலில் எடுத்துக் காட்டுகிறாள். "யானும் வருவேன்" எனக் கவுந்தி கூறியதும், "தொடி வளைத் தோளி துயர் தீர்த்தேன்"

எனத் தன் உள்ளத்து உள்ளதைக் கொட்டிவிடுகிறான். கவுந்தியின் மனத்தினும் கண்ணகியின் மனமும் கோவலன் மனமும் பண்பட்டன என்பதைக் கவுந்தி இட்ட சாபம் கேட்டு நடுங்கிய அவர்கள் நடுக்கமும் பரிவுரையும் நமக்கு விளக்குகின்றன. வயந்தமாலை வடிவில் தோன்றிய கானுறை தெய்வம் மாதவி வாழ்வினை நினைவூட்டுகிறது. உணர்ச்சி மீக்கூரக் கண்டதற்கு எல்லாம் பரிவு காட்டும் கோவலன் இன்று விழிப்பாக எண்ணிப் பார்த்து உண்மையை உணர்கிறான். அவன் மனம் வளர்கிற முறையினை இவ்வாறு நாமும் அறிகிறோம். தண்ணீர் கொணர்ந்து அயர்வுறு மடந்தையாம் கண்ணகியின் அருந்துயர் தீர்க்கிறான் கோவலன். கண்ணகிக்காகப் பரிவு காட்டும் உள்ளமே வடிவாகிறான். கவுந்தி முன் கூறியதனை இப்போது கோவலன் உணர்ந்து கூறுகிறான். "கடுங்கதிர் வேனில் இக்காரிகை பொறாஅள்; படிந்தில சீறடி பரல் வெங் கானத்து" ஆதலின் இரவிடைக் கழிதற்கு முற்படுகிறான். இரவில் "ஆரிடை உழந்த மாதரை நோக்கிக் கொடுவரி மறுகுங் குடிஞை கூப்பிடும்; இடிதகு முளியமும் இனையாது ஏகு எனத் தொடிவளைச் செங்கை தோளிற் காட்டி" அவளை உடன் கொண்டு நடக்கிறான். என்ன அழகிய காதற் காட்சி!

கோசிகமாணி மாதவியின் இரண்டாவது திருமுகம் கொண்டு வருகிறான். "உடனுறை காலத்து உரைத்த நெய்வாசம் குறுநெறிக் கூந்தல் மண்பொறி உணர்த்திக் காட்டியதாகலின் கைவிடல் ஈயானுய்க்" கோவலன் பிரித்து ஓதுகின்றான். (கம்பனுடைய சீதை இங்கு நமக்கு நினைவிற்கு வருகிறாள். கம்பன் இங்கிருந்துதான் இதனைக் கற்றான் போலும்!) தன்னைப் பிரிந்த அன்றைக் கோலத்தை நீக்காது இருப்பதை உணர்கின்றான். "அவள் தன் தீதிலள்" என்று துணிகிறான். நெஞ்சில் தைத்த பொறுமை முள் இவ்வாறு எடுபடுகிறது. தளர்ச்சி நீங்கித் தன் தீது என்றே எப்பொழுது உணர்கிறான். தன் குறை உணர்வதில்

தளர்ச்சி நீங்குதல் தக்கார் பெருஞ் செயல். தளர்ச்சி நீங்கியதும் இதுவரை தான் மறந்த தாய் தந்தையரை நினைக்கின்றான். மனத்தை அழுத்திய சுமை நீங்கியதும் பாணரொடு சேர்ந்து பாடற்பாணி அளைந்து மகிழ்கிறான். அந்த மகிழ்ச்சியில், "புனல்யாறு அன்று இது; பூம்புனல் யாறு" என அனநடை மாதரும் ஐயனும் தொழுகின்றனர்.

மாதவியிடம் வெறுப்பே கண்ணகியினிடம் ஈடுபாடாக விளங்கிய நிலை மாறிக் கண்ணகியிடம் உண்மை அன்பாக அவன் மனம் உருகுகிறது. கவுந்தியிடம் தன் பழைய வாழ்க்கையை எண்ணி வருந்துகின்றான். மனமாற்றம் இங்கு நன்கு புலனாகிறது.

"நெறியின் நீங்கியோர் நீர்மையே னாகி
நறுமலர் மேனி நடுங்குதுயர் எய்தச்
சிறுமை உற்றேன்"

என்ற சொற்கள் அவன் மனத்தின் ஆழத்திருந்து அவனது துன்பப் பெருங் குரலாக ஒலிப்பதனைக் கவுந்தி உணர்ந்து, "தனித்துயர் உழந்தோய்" என்று உடன் கதறுகிறாள். தனக்கேற்ற புராணக் கதைகளைக் கூறி அவன் மனத்தைத் தேற்றுகின்றாள் கவுந்தி.

'மன்னர் பின்னோர்க்குத் தன் நிலை உணர்த்தி' வரப் போனவன் கலைஞன் என்பதைக் காட்டிவிடுகிறான். மதுரை அழகில் தான் வந்த நோக்கத்தையே மறக்கிறான். மதுரையும் அவனுடைய பழைய பரத்தையர் சூழலையே பெரிதும் நினைப்பூட்டுகிறது. அவன் கண்கள் பழகிய நிலை அதுதானோ? எரியுண்ணப் போகும் மதுரையின் புழுத்த நிலை அதுதானோ? தனி மனிதனும் ஊழாக நிற்கும் சமுதாயமும் ஒன்றாக இயைந்து தோன்றும் திருவிளையாட்டே இது. காவலன் பேரூர் கண்டு மகிழ்வெய்திக் கோவலன் தான் வந்த வேலையையே மறந்து திரும்புகிறான்.

அடைக்கலக் காதையில் மாடலன், கோவலன் சிறப்பினை எல்லாம் எண்ணி எண்ணி நைந்து உருகுகின்றான். ஆனால் இதனை எல்லாம் கேட்பதற்குக் கோவலன் காதிலும் கருத்திலும் இடம் இல்லை. அவன் அன்று கண்ட கனவே அவன் உள்ளத்தினைக் கவர்ந்து நிற்கிறது. அந்தக் கனவு அவனுடைய உணர்வின் எதிர் நிலைக் காட்சியே என்றும் கூறலாம். மாதவியோடு வாழ்வது இனி ஏது? கண்ணகியின் துயருக்கும் முடிவுண்டோ? தானே அனைத்துக்கும் வேர் என எண்ணிப் புழுங்குபவன் தன் அழிவினையே காண்கிறான். ஊழின் போக்கு, அவன் உள்ளப் போக்கு இரண்டும் ஒன்றாகக் கனவாகத் தோன்ற அதனை உறுதியுடன் ஒத்துக்கொண்டு வரவேற்கிற நிலையை இங்கே காணலாம். இந்தக் காட்சியில் அவன் விரும்பிய அனைவரும் ஒருங்கு திரள்கின்றனர். அவனுடைய உலகின் காட்சியாக அவன் காண்பது இது.

'ஓர் குறுமகன் தன்னால் காவல் வேந்தன் கடிநகர் தன்னில் நாறைங் கூந்தல் நடுங்கு துயர் எய்தக் கூறை கோட்பட்டுக் கோட்டுமா ஊரவும் அணித்தகு புரிகுழல் ஆயிழை தன்னொடும் பிணிப்பறுத்தோர் பெற்றி எய்தவும்; மாமலர் வாளி வறுநிலத்தெறிந்து காமக் கடவுள் கையற்றேங்க, அணிதிகழ் போதி அறவோன் தன்முன் மணிமேகலையை மாதவி அளிப்பவும், நனவுபோல நள்ளிருள் யாமத்துக் கனவு கண்டேன் கடிது ஈங்குறும்'' என்கின்றான். கழிந்ததற்கு இரங்கும் அவன் உள்ளம் ஈதன்றி என்ன முடிவினை எதிர்பார்க்கும்?

மாடலனும் கவுந்தியும் அவனை மதுரைக்குள் விரைந்து அனுப்புகின்றனர். ஆய்ச்சியர் குடிலில் கண்ணகி படைத்த அன்பு உணவை உட்கொள்கிறான். கழிந்ததற்கு எல்லாம் இரங்கிக் கலங்குகிறான்.

"மாயங் கொல்லோ வல்வினை கொல்லோ
யானுளங் கலங்கி யாவதும் அறியேன்
வறுமொழி யாளரொடு வம்பப் பரத்தரொடு

குறுமொழிக் கோட்டி நெடுநகை புக்குப்
பொச்சாப்புண்டு பொருள்உரை யாளர்
நச்சுக் கொன்றேற்கு நன்னெறி உண்டோ?
இருமுது குரவர் ஏவலும் பிழைத்தேன்
சிறுமுது குறைவிக்குச் சிறுமையும் செய்தேன்
வழுவெனும் பாரேன் மாநகர் மருங்குஈண்டு
எழுகென எழிந்தாய் என்செய்தனை"

என்று கதறுகிறான்.

உலகில் நடக்கப்போவதனை கனவில் உணர்கிற நம்பிக்கை உள்ளம் 'என் செய்தனை' என வெடித்துக் குமுறுகிறது. அதனை அறியாத கண்ணகி, தன்னிடம் குற்றம் காண்கின்றான் என்று கருதித் தன்மேல் குற்றம் இல்லை எனக் கூறுகிறாள். இந்தப் பேச்சினை மாதவியோடு வாழ்ந்த காலத்துப் பேசியிருத்தலாகாதா அவள்? எல்லாம் ஊழின் திருவிளையாடல்! தன் காலில் நிற்கும் கண்ணகியின் தகுதி அது கோவலனோ கனவின் விளைவையே எண்ணுகிறான். தனக்கென அஞ்சும் இழிதகைமை இங்கு இல்லை. தன் ஊழின் விளைவைத் தன் செயல்களின் விளைவு என வரவேற்ற மனத்தை முன்னரே கண்டோம். ஆனால் அதன் விளைவால் கண்ணகி வேற்று நாட்டில் கணவனும் அற்ற நிலையில் தனி நிற்கப் போவதனை எண்ணிக் கலங்குகின்றான். ஆனால் அங்கே அவளது கற்பின் பெருவிளக்கம் அவன் மனக்கண் எதிரே தோன்றுகிறது.

"குடிமுதற் சுற்றமும் குற்றிளை யோரும்
அடியோர் பாங்கும் ஆயமும் நீங்கி
நாணமும் மடனும் நல்லோர் ஏத்தும்
பேணிய கற்பும் பெருந்துணை யாக
என்னொடு போந்துஈங்கு என்துயர் களைந்த
பொன்னே கொடியே புனைபூங் கோதாய்
நாணின் பாவாய் நீணில விளக்கே
கற்பின் கொழுந்தே பொற்பின் செல்வி"

எனக் கூறிப் போகிறான். "உழையோர் இல்லா ஒரு தனி கண்டு" அவளுக்கென உள்ளகம் வெதும்புகிறான். கண்ணீர் வழிகிறது. அவள் அறியாதபடி அடக்கிக்கொண்டு வெளியேறுகிறான். அந்த மனத் தடுமாற்றத்தில் தீச் சகுனம் தோன்றுவதனையும் இழுக்கு என அறியாது போகிறான்.

பொற்கொல்லன் கொலையாளிகளுடன் வந்தபோதும் உண்மை காணாது இதே நினைவில் இருக்கிறான் போலும். அருகேயோ கண் மறைவாகவோ பொற்கொல்லன் ஆடிய கள்ளக் கூத்தினை எண்ணவோ, எட்டிப் பார்க்கவோ, ஊன்றி நாடவோ மனம் இன்றித் தான் உறுதியோடு எதிர்பார்த்த ஊழின் முடிவினையே எண்ணி எண்ணிச் சமாதி கூடி நிற்கிறான் போலும். வெட்டுண்டு வீழ்கிறான். இதுவே நாம் காண்பது. இவன் வானவனாகிறான் என்பதில் என்ன வியப்பு?

"அழுதேங்கி நிலத்தின் வீழ்ந்
தாயிழையாள் தன்கணவன்
தொழுதகைய திருந்தடியைத்
துணைவளைக்கை யாற்பற்றப்
பழுதொழிந்தெ ழுந்திருந்தான்
பல்லமரர் குழாத்துளான்
எழுதெழின் மலருண்கண்
இருந்தைக்க எனப்போனான்"

என்ற பாடலைக் கேட்டபின் கோவலன் நிலைக்கு வருந்துவார் யார்? கண்ணகியும் வானவர்க்கு விருந்து ஆகிறாள்.

கோவலன் கனவு காண்பதற்கு முன்பே கண்ணகி கனவு கண்டாள். அக்கனவைத் தேவந்தியிடம் கூறினாள். ஆனால் அதனைக் கணவனைக் கண்டவுடன் மறந்தே போயி

ளுள். கணவன் வானவர் குழாத்துள் புகுந்த பின்னர்த் தான் அதனை நினைத்துக் கொண்டாள். கனவினை மறந்த நிலை அவள் கற்பின் பெருந்திறம். கோவலன் தன் கனவினை மறவாது நினைத்திருந்த நிலை தன் மனமாற்றத் தின் பயனைக் தன் வாழ்வின் விளைவினை மன உறுதி யோடு எதிர்பார்த்து வரவேற்று நிற்கிற அவன் உயர் வின் பெருஞ் சிறப்பாகும். அவன் குறைமட்டுமன்று இங்கு விளங்குகிறது, அவன் நிறைவாக முடிவதும் இங்கு விளங்குகிறது.

கோவலன் ஊமையா?

கோவலனைப் பற்றி இளங்கோவடிகள் பாடிய காப்பியம் கோவலன் கதை என இகழப்பட்ட காலமும் உண்டு. இன்றோ உரிமை பெற்ற நாட்டில் நெஞ்சை அள்ளும் சிலப்பதிகாரமாக - மக்கள் உள்ளத்தே சிறந்ததொரு கடவுள் நிலையாக - விளங்குகிறது.

ஆராய்ச்சி உலகம் இது. இவ்வுலகம் காண்பது என்ன? கோவலன் பொற்கொல்லனிடம் சிலம்பினைக் காட்டியதும், அவன் அரசனிடம் கோவலன்மேல் பழியைச் சுமத்திக் கொலையாளருடன் வருகிறான். "சிலம்பினைக் காண வரும் அரசியல் அலுவலகத்தார்" என அவர்களைப்பற்றிப் பொற்கொல்லன் கூறுகிறான். "கொலையாளிக்கும் இத்தகைய அலுவலாளனுக்கும் உள்ள வேற்றுமையைக் கோவலன் அறியானோ?" என்றொரு கேள்வி பிறக்கிறது ஆராய்ச்சி உலகில். ஒற்றர்கள் பல வேறு உருவில் உலவும் காலம் அந்தக் காலம். ஆதலின் இன்ன கோலத்தில்தான் இந்த அலுவலாளர் வருவர் என்பதில்லை.

கொலையாளிகளுக்கும் கோவலன் கள்வன் அல்லன் என்ற தெளிவு பிறக்கிறது. இங்கேதான் பொற்கொல்லனின் பெரு நடிப்பு வெளியாகிறது. கோவலனைக் கள்வன் என்று அவர்கள் உளங்கொள்ளுமாறு உணர்த்த முயல்கிறான் கொல்லன். பொற்கொல்லனுடைய வடிவம் இது வரை வெளிவரவில்லை. பொற்கொல்லன் யாரையும் மயக்கும் பொல்லாத கள்வன் என்பதும் இதுவரை நமக்கு

விளங்கவில்லை. இத்தகைய கள்வன் - அரசினையே ஏமாற்றிக் களவாடிய வஞ்சகன் - கோவலன் புகழும் பாண்டிய நாட்டில் எவ்வாறு வாழ்ந்திருக்க முடியும் என்பது நம் மனத்தே இயற்கையாக எழுகின்ற ஐயம். இதனைத் தீர்க்கவே இளங்கோவடிகள் பொற்கொல்லனைக் கொலையாளிகளின் எதிரே நடிக்க வைக்கிறார்.

என்ன நடிப்பு! களவு நூலைப்பற்றி எவ்வளவு அறிந்துள்ளான்! பாண்டியன் எதிரே கள்வன் தப்பி வரும் செய்தியை இவன் எவ்வளவு நயம்பட நடித்துக் காட்டுகிறான்! கோவலன்தான் கள்வன் என்று நம்புமாறும், தன்னைக் கள்வன் என ஐயப்படாதவாறும் வியப்பும் அச்சமும் உடன் எழுப்பி நடிக்கிறான். கள்வனல்லாதவன் இவ்வளவும் அறிந்திருக்க முடியுமா? உணர்ந்திருக்க முடியுமா? எனவே இவன் எல்லோரையும் ஏமாற்றிக் களவாடியதில் என்ன வியப்பு! கதையை அறிந்த நம்மையும் அன்றோ இவன் ஏமாற்றுகின்றான்!

ஆனால் அவலச் சுவையே வடிவான கொலைக்கு முன்னர் இவ்வாறு பிற சுவைகளை எழுப்பி அவலத்தையே கொல்லலாமா? 'ரச விசேதம்' என வடமொழியாளர் கூறும் குறை இங்கே தோன்றவில்லையா? இதுவும் ஓர் ஆராய்ச்சி உலகக் கேள்வியாகும். காப்பியப் பாவாணர் - ஹோமர், கம்பர், சேக்ஸ்பியர் முதலானோர் - நம் நரம்பெலாம் முறுக்கேறிக் குலைந்து செயலற்று விழும்படி அவலத்தைத் தொடர்ந்து புனைந்துரைப்பதில்லை. சாவிடையே வாழ்வு - துன்பத்திடையே இன்பம் - இதுவே உலகின் புதுமை. இந்தப் உண்மையைப் பாவாணர் உணர்த்த மறப்பதில்லை. இன்பமும் துன்பமும் மாறி மாறி வருவதனை மட்டும் காட்டுவதோடு அவர்கள் நிற்பதில்லை. விராதன் வதைப் படலத்தின் முன், கம்பர் இராமரையும் சீதையையும் கோதாவரிக் கரையில் இயற்கை யழகோடு தங்கள் காதலையும் ஒன்றாகப் பிணைத்துப் பேசிவரச் செய்து நம்மை இன்புறச் செய்கிறார். அடுத்து வரும் எரிமலைப் போராட்டமோ -

விராத வதமோ - வெள்ளையிடையே கறுப்புப் புள்ளி மிக மிகத் துலங்கி விளங்குவது போல அமைந்து நம் உள்ளத்தினை மிகமிகக் கலக்குகிறது.

அம்மட்டுமா? கும்பகருணன் போரில் மூக்கறுபட்ட நகைச்சுவைப் பகுதியும் வரவில்லையா? வீழ்ச்சியின் கொடு முடியாகிறது இது. அங்கு நகைத்தே நிற்பவர் யார்?

'மாக்பெத்' அரசனைக் கொன்றுவிடுகிறான். ஆனால் உலகம் அதனால் கொலைக்களமாகி விடுவதில்லை என்பதனை சேக்ஸ்பியர் கொலையின் முடிவில் காட்டுகிறார். காலையில் கதவினைத் தட்டுகிற ஒலி கேட்கிறது. கொலை இல்லாத உலகத்தின் ஒலி அது. காவலாளன் நகைச்சுவைபடப் பேசுகிறான். கொலை உலகினை அவன் எவ்வாறு அறிவான்? இவ்வாறு புலவருக்குத் தன் உலகின்மீது களங்கமற்ற நம்பிக்கை எழுவதால் கொலை கண்டு நடுங்கிய நம் உள்ளம் குமுறியுடைவதில்லை. அது ஆறுதல் பெற்று அவலத்தில் மேலும் ஆழவன்மை பெறுகிறது; நுட்பம் பெறுகிறது; உண்மையைக் காணும் கண்களைப் பெறுகிறது. இத்தகு சுவை மாற்றம் சுவைக் கேடு அன்று என்பதை 'டிக் வஞ்சி' என்ற ஆங்கில எழுத்தாளர் மிகத் திறம்படக் காட்டியுள்ளார்.

சிலப்பதிகாரத்திலும் பொற்கொல்லனின் நடிப்பு சுவை மாற்றத்தினை விளைவிக்கின்றதே அன்றி அவலக் கேட்டினை விளைவிக்கவில்லை.

களங்கமற்ற உள்ளம் கொலையாளிகளிடையேயும் தோன்றும் காட்சியைக் காட்டுகிறார், இளங்கோ. கொலையிற் பழகிக் கொலைஞரையே கண்டு மக்கள் நல்லெண்ணத்திலேயே நம்பிக்கை இழந்திருக்கவேண்டிய அவர்களுக்கும் நெஞ்சு ஒன்று உளது எனக் காட்டுகிறார், அடிகள். கொல்லன் சொல்லியதனை அரசனுணை உள்ளபோதும் நம்பாத நல்லுள்ளம் அங்கே ஒளிர்கிறது. ஆம், அவ்வளவு தூய உள்ளம் கோவலன் உள்ளம், அந்த உள்ளத்தினை

அவன் முகம் காட்டுகிறது. கொலையாளிகளே நற்சான்று தருகின்றனர். பிறர் இக் கோவலனைக் கண்டால் என்ன எண்ணியிருப்பர் எனச் சொல்லவும் வேண்டுமா! பொற் கொல்லன் நடித்த பின்னும் கொலையாளிகள் நம்பிவிட வில்லை. கல்லாத கொலையாளி - அதிலும் களி மயக்கத்தில் உணர்விழந்தவன் - அவனைத் திடீர் எனக் கொல்கிறான். கொலை நிகழப்போகிறது என்று எதிர்பார்த்திருந்த நாமும் இவ்வளவு விரைவில் விளையும் என எதிர்பார்க்க வில்லை. கல்லாக் களிமயக்கக் கொலையாளியைப் படைத்து எதிர்பார்த்ததனையே எதிர்பாராத ஒன்றாக மாற்றிவிடுகின்ற கதைப் போக்கை என் என்பது! திடீரென அவலத்தின் படு குழியில் நம்மைத் தள்ளிவிடுகிறார் அடிகள். பொற்கொல் லன் நடிப்பு நகைச் சுவையை எழுப்புவது கொலையாளி களும் எதிர்பாராத இந்த நிலையைப் படைக்கவேயாம்.

இங்கே கொல்லனின் பொல்லாத சூழ்ச்சி - கள்வர் கள்வனும் அவன் கடும் திறம் - தன்னலத்தின் கொடுமுடி யில் நின்று உலகினையே தன் வழியாக்கும் அவன் தனி முயற்சி - கொலைக்கும் அஞ்சாது கூத்தாடும் குள்ளநரித் தன்மை - இவை விளங்குகின்றன. பொற்கொல்லனைப் புனைந்துரைக்க வேறிடம் இல்லை போலும். இடமில்லாத இந்த இடத்திலேயே இவ்வளவும் புனைந்துரைக்கும் இளங்கோவடிகள் திறமே திறம். நகையும் நடிப்பும் பிறர் மனத்தைக் கவர்ந்தாலும் முடிவாகப் படுகுழியில் விழும் போது அத்தனையும் பொற்கொல்லன் சூழ்ச்சியின் விளைவே என்பது தோன்றிவிடுகிறது. அவலம் மிகுகிறது. கொலை யாளிகள் வெட்டினார்கள் என்பது தோன்றாதபடி எதிர் பாராத வகையில் விழும் வாள் வெட்டே கொல்லனின் சூழ்ச்சி வெட்டு எனத் தோன்றும்போது அவனிடத்தே எழும் வெறுப்பு - இளிவரற் சுவையோடு எழும் அருவருப்பு - நல்லவன் ஒருவனின் கொலையில் எழும் அவலத்தை வளர்க் கிறது. இங்கே அவலத்தின் வடிவம் ஒருவரும் எதிர்பாராத தனிப்பெரும் புலம்பல் நிலையே ஆம். கோவலன் உயிரை

விட்டான்; உற்றாரை விட்டான்; செல்வத்தை இழந்தான்; மனைவியையும் பிரிந்தான். பாண்டி நாட்டில் அவனுக்கு என்ன உரிமை! "நல்லவன் நெஞ்சத்து நல்லன் யான்" என்ற நடுவு நிலைமையே, தன் முகத்தில் கள்வர்கட்கும் தோன்றலாகும் தனி உயர்வையும் இழக்கிறான். இதற்கு மேலும் அவலம் ஏது? உயிரும் இழக்கிறான் கோவலன். அதுவும் மறவர் கையில் வீரச் சாவா? கொலையாளியேனும் தன் முழு மனத்தோடு கொல்கிறானா? அரசுக்குப் பலி என்று கூறுவதற்கேனும் இடம் உண்டா? கள் மயக்கத்தில் எழும் கத்தி வெட்டிலா சாவது! என்ன ஊழ்வினை! எனினும் அவன் உயர்வு அடைகிறான்.

கண்ணகியின் நிலை இப்போது இதனினும் கொடிது. தலைவி யிழந்த தலைவன் நிலையிலும் தலைவனை இழந்த தலைவியின் நிலையே இந்திய நாட்டில் மிகமிகக் கொடிது. கள்வன் மனைவி - வேற்று நாட்டாள் - தனிக் கைம்பெண் - இதனினும் பேரவலம் ஏது? எனினும் அவள் வெற்றி பெறுகிறாள்.

மற்றும் ஒரு கேள்வி எழுகிறது ஆராய்ச்சி உலகில். பொற்கொல்லனின் இந்த நடிப்பும் பேச்சும் கோவலன் எதிரா நடக்கவேண்டும்? கோவலன் ஏன் வாயைத் திறக்கவில்லை? யார் நம்புவார்கள் இந்தக் கதை அமைப்பை?

இங்கு உள்ள நிலையை நாம் நம் மனக் கண் முன்னே காணவேண்டும். கோவலன் முன் பேசியதாகவே கொண்டாலும் என்ன! அரசர் அறமன்றத்தில் இவ் வழக்கினை ஆராய்ந்து முடிவு கண்ட பின்னரே கள்வன் என முடிவு செய்தல் கூடும். அதுவே கோவலன் அறிந்த தமிழ் வழக்கு. பாண்டிய நாட்டு அறப் பண்பாட்டினைப் புகழ்ந்த கோவலன் வேறு வகையாக எண்ண இடம் ஏது? பொற்கொல்லன் பேச்சினைக் கொலையாளிகள் நம்பினாலும் அவர்கள் தன்னை அரசனிடம் கொண்டு செல்வார்கள் என்று தான் அவன் எண்ண முடியும். கள்வனைக் "கொல்லச் சிலம்பினைத் தருக"

என்று அரசன் கூறி இருத்தல் வேண்டும். ஆனால் அவனோ "கொன்று அச் சிலம்பினைத் தருக" என்று கூறிவிட்டான். செய எனும் எச்சம் செய்து எனும் எச்சமானதால் வந்தது பெருங்கேடு. ஆனால் இந்த ஊழ்வினையின் திருவிளையாடலைக் கோவலன் எவ்வாறு அறிவான்? பழந் தமிழ் அறவழக்கை நம்பி வாளாகிடக்கிறான்.

கோவலன் பேச விரும்பியிருந்தாலும் என்னதான் பேசியிருக்க முடியும். தான் கள்வன் அல்லன் என்பதனைக் கொலையாளியிடமா அவன் மன்றாடி நிலைநாட்ட வேண்டும்! அவ்வளவு உலகம் தெரியாத இழிமகனா அவன்! அவன் அறத்தை நம்பித்தான் கள்ளமற்ற உள்ளத்தில் உறுதி கொண்டு நிற்கிறான். எதிர்பாராத வாள் வெட்டொன்று அவன் உயிரைக் குடிக்கிறது. அவனது வாய் வாளாமையே அவனது குடிப் பிறப்பையும், தன்மானத்தையும், குடியரசிலும் பின்பற்றப்படும் இழிமக்களைப் புறக்கணிக்கும் உயர்வையும், தமிழ் நாட்டு அறநிலை வழக்கத்தினைப் பற்றித் தேர்ந்தறிந்த அறிவையும், எது வந்தாலும் வரட்டும்' என அறத்தில் ஊன்றி நிற்கும் மெய்யுணர்வையும், பொய் தீர் காட்சிப் புரையோனாகிய சிறப்பையும் தெள்ளத் தெளியப் புலப்படுத்தி அவலத்தை வளர்க்கின்றது.

ஆனால், கோவலன் எதிராகவா பொற்கொல்லன் நடிக்கிறான்? இல்லை என்கிறார் அடியாருக்கு நல்லார். கொலையாளிகளை அழைத்து வந்தபோது கொல்லன் கோவலனைத் தனியே வேற்றிடத்திற்கு அழைத்துப் போய், "அவர்கள் அரசனிடமிருந்து வந்தவர்கள். அவர்களிடம் சிலம்பைக் காட்டி வருகிறேன்" எனத் தெரிவிக்கின்றான். எனவே கோவலன் இருந்த இடம் வேறு. கொலையாளிகளைக் கொல்லன் நிற்கவைத்த இடம் வேறு. நிற்கவைத்த இடத்துக்குத் திரும்ப வந்ததும் அவர்கள் கோவலன்மேல் பாய்ந்து அரசன் கட்டளையை நிறைவேற்றி விடுவார்கள் என நினைக்கிறான் கொல்லன். ஆனால் அவர்களோ "இவனோ கள்வன்" என்கின்றனர். உடனே கடைசி விநாடியில் முழு

நடிப்பும் நிகழவேண்டிய கட்டாயத்தை உணர்கிறுன் கொல்லன். எதற்கும் சலியாத காழ்ப்பேறிய அவன் நெஞ்சம் நடிக்கின்றது. பொற்கொல்லனு இவன்? இல்லை! கோவலக் கொல்லன்! கோவலன் எதிரே நடிக்க அவன் உலகம் அறியாத கொல்லனு? இல்லை.—இவ்வாறு கருதிப் பொருள் எழுதுகிறுர் அடியார்க்கு நல்லார்.

ஆராய்ச்சி உலகில் எழும்பும் ஒவ்வொரு கேள்வியும் சிலப்பதிகாரத்தின் காப்பியப் பண்பினை மேலும் மேலும் உயர்த்துகிறது. ஆம். உலகக் காப்பியங்களோடு ஒருங்கு வைத்து எண்ணத் தக்கது இக் காப்பியம். கொலைக்களக் காதையே தனிப்பெரு நாடகமாக அமைந்துள்ளது இக் காப்பியத்தில்.

சிலப்பதிகாரத்தில் கவுந்தி வருவானேன்

"நெஞ்சை யள்ளும் சிலப்பதிகாரம்" என்று பாரதியார் பாடினார். அவர் பாடியபோது தமிழ் நாட்டில் ஒரு சிலரே அதில் ஈடுபட்டு இருந்தனர். ஆனால் சிலம்பின் முழக்கம் இன்று தெருவெல்லாம் ஓங்குகிறது; செந்தமிழை வாழ்விக்கிறது. பல இலக்கிய ஆராய்ச்சிகளுக்கு அதுவே வற்றாத ஊற்றாகவும் சிறக்கிறது. சிலப்பதிகாரப் பாத்திரங்களின் படைப்பில் இயற்கைப் படைப்புகளையும் விஞ்சுகிறார் இளங்கோவடிகள் என்று பலரும் புகழ்கிறார்கள். பாத்திரப் படைப்பின் நுட்பத்தினைத் துணைப் பாத்திரங்களிலும் சிறு பாத்திரங்களிலும் காணவேண்டும். இங்குள்ள நுட்பம் கதைக்கு வேறாகத் தோன்றாது, கதையோடு கதையாக அப் பாத்திரத்தின் வரலாறு கரைந்து கலந்து இனிப்பதே ஆம்.

இத்தகைய பாத்திரங்களில் கவுந்தியடிகளும் ஒருவர். கவுந்தி என்பது சைனமதப் பெண் துறவியைக் குறிக்கும் என்று திவாகரம் விளக்குகிறது. அதனாலேயே அடிகள் (காதை 10 வரி 62) (சுவாமிகள்) என்று கவுந்தியைப் பாராட்டுகின்றான் கோவலன்; "உறு தவத்தீர்" என்றும் பேசுகிறான் (10 - 50) கவுந்தி (10 - 170) என்பது காவுந்தி என்றே உயிரெதுகை கொள்ளவும் வருகிறது (10 - 45) இந்த அம்மையின் இயற்பெயர் ஐயை என்பதாம் (10 - 45) இவர் இருந்தது புகாரின் புறஞ்சேரியிலுள்ள பள்ளியில்.

அந்தப் பள்ளியே கவுந்திப் பள்ளி (10 - 36). "கவுந்தியடிகள் பள்ளி" என்றும் அரும்பத உரைகாரரும், "கவுந்தி யடிகளிருந்த பள்ளி" என்று அடியார்க்கு நல்லாரும் உரை கண்டாலும் சைனப் பெண் துறவிகளின் நிலையம் (Nunnery) என்றே அதனைக் கொள்ளலாம்

இளங்கோவடிகள் தம் பாத்திரங்களின் மனத்தையே நமக்குத் திறந்து காட்டுபவர். அதற்கு ஏற்பப் புறக் கோலத்தையும் வேண்டிய அளவு வற்புறுத்துவார். கவுந்தி யடிகளைப் பொறுத்தவரை புறக்கோலம் அவர் தனிச் சிறப் பன்று. ஆதலின் அதனை ஆசிரியர் கூற முற்படவில்லை. கடிஞை, அறுவை (உறி) கைப்பீலி என்பன கொண்டு மந்திரத்தையே வழித் துணையாகக் கூறிச் செல்கின்றார். இவ்வளவே வெளிக் கோலம். கவிந்தியின் மன வளர்ச்சியை அடிகள் காட்டிச் செல்வதுதான் அரும்பெருங் கலையாகும்.

கோவலன் மாதவியை வெறுத்துக் கண்ணகியிடம் திரும்புகிறான். அவள் தன் சிலம்பு இன்னமும் சிறந்த செல்வமாக எஞ்சி இருப்பதனை நினைப்பூட்டுகிறாள். அதனை முதலாக வைத்து வாணிபம் செய்து இழந்த பொருளை எல்லாம் திரும்பவும் பெறக் கோவலன் நினைக்கிறான். வாழ்ந்த இடத்தில் தாழ்ந்திருத்தலாகாது எனப் புகாரை விட்டுக் கண்ணகியுடன் மதுரைக்குப் பயணம் ஆகிறான். வருவதனை எண்ணாது உணர்ச்சி மேலீட்டால் விரைந்து முடிவு செய்வது கோவலன் இயல்பு. அவன் "எழு" என எழுந்த கண்ணகி நடக்கிறாள். "எழு என எழுந்தாய் என் செய் தனை" என்று, தன் கொலைக்கு முன் கோவலன், கண்ணகி யிடம் கூறுகின்றான். ஆனால் அந்த எண்ணம் புகாரைக் கடப்பதன் முன்னரே எழ வேண்டியதாயிற்று. ஒருகாவதமே கடக்கிறாள், கண்ணகி. நுசுப்போடு இணைந்து அடி வருந்தி குறும்பல் உயிர்க்கிறாள். ஆனால் தான் மகிழ்வதாகவே கோவலன் காணப் புன்னகை பூத்து "மதுரை மூதூர் யாது" என்று கேட்கிறாள். புகாரை இன்னும் விட்டபாடில்லை. மதுரை எங்கே என்றால் என் செய்வான்.

"ஆறு ஐங்காதம்" என இரு பொருள்படப் பேசுகிறான். 30 என்பது அதன் உண்மைப் பொருள். ஆறோ, ஐந்தோ என்பது அவளைத் தேற்றும் பேச்சு. இவனும் மேலுக்குச் சிரிக்கிறான், உள்ளே என்ன பொங்கும்? சொல்லவும் வேண்டுமா!

இவர்களைக் கண்டதும் கவுந்தி உண்மையை உணர்கிறாள். "மதுரை மூதூர் வரைபொருள் வேட்கையேன்" என்பதன்று அவர் காண்பது. "காடிடையிட்ட நாடுநீர் கழிதற்கு அரிதிவள் செவ்வி" என்கிறார். ஆனால் இவர்கள் திரும்புவார்களா. "ஒழிக என ஒழியீர்" என்று அவர்கள் முடிவையும் கூறிப் புலம்புகிறார். அவர்களிடம் எப்படியோ கவுந்தியின் மனம் முதலில் இருந்தே ஈடுபடுகிறது. மதுரையைச் சுற்றிலுமுள்ள மலைகளில் பல சமணப் பெரியோர் தவம் செய்து உண்மை கண்டு உலகுக்குக் கூறி வாழ்ந்து வருகின்றனர். அவ்வறவுரையைக் கேட்பதற்காகவே மதுரைக்குப் போகவேண்டும் என்று எண்ணியிருந்த கவுந்தியார், "இவர்களுக்கும் துணையாகலாம்; இதுவே சமயம்" என்று எண்ணினாரோ என்னவோ, "போதுவல் யானும் போதுமின்" என்று புறப்படுகிறார். "அடிகள் நீரே அருளுதிர் ஆயின்இத் தொடிவளைத் தோளிதுயர் தீர்ந்தேன்" எனக் கூறுகிறான். "சுரமிடை இவள் போவதற்கு அரிது" என்று அவர் கூறிய இந்த நிலையை நோக்கியதாய் இருந்தாலும் அவன் கூறுவது கண்ணகி, "மதுரை மூதூர் யாது?" என்று கேட்ட கேள்வியிற் புழுங்கிய மனத்தின் ஆறுதலும் ஆகும். உலகினை வெறுப்பதிலேயே வாழ்ந்த கவுந்தியடிகளிடம் எழுந்த முதல் வளர்ச்சி இது. இந்த ஈடுபாடு முதலில் அவர்களுடைய சமண மதத்தில்தான் எழுந்தது என்றாலும் அவர்கள் அழகிலும் அவர் ஈடுபடாமல் இல்லை. "உருவும் குலனும் உயர்போர் ஒழுக்கமும் பெருமகன் திருமொழி பிறழா நோன்பும் உடையீர்" என்றே முதல்முதல் அவர்களைக் கண்டதும் ஈடுபடுகின்றார் கவுந்தியார்.

அவருக்கு ஒழுக்கம் என்பதும் சமண மத ஒழுக்கமே போலும்; குலம் என்பதும் சமண குலமே போலும். இந்தச் சமண மதக் கண்கொண்டே இயற்கை அழகினை எல்லாம் கண்டு அவ்வொழுக்கத்திற்குப் பெருந் தடைகளையே இதனிடை கண்டு அஞ்சுவதனை அவர் அடுத்துப் பேசுகின்ற பேச்சில் கேட்டு வியக்கிறோம். (10-95 முதல் 97 வரை). சோழ நாட்டின் இயற்கை ஆரவாரத்திடையே மூவரும் செல்கிறார்கள். கவுந்தி இயற்கையைக் கண்டு பழகிய இடம் எது என நன்கு விளங்குகிறது, வெறுப்பே அவருக்கு மூளுகிறது. சோழ நாட்டினைப் பல கோணங்களில் கண்ட இளங்கோவடிகள் இவ்வம்மை யார் கண்கொண்டு காண்கிறார். ஆசிரியர் தானே இந்த இயற்கையழகைப் பாடி இருந்தால் இத்தனைச் சுவை தோன்றி இருக்குமா. இவ்வம்மையை வாய் மூட வைப்பதுபோல இயற்கை ஒலியும் பாடலும் எழுவதனை வேறொருவகைப் புனைந்துரையாகப் பாடுகிறார் ஆசிரியர். பல ஊர்களைக் கண்டு செல்லும் கவுந்தியார் இயற்கையோடு பழகியதன் பயனாக வெறுப்பே குறைந்து செல்கிறார்கள், எனலாம். அவர்கள் இங்கு ஆர்வ நெஞ்சமொடு அவலம் கொள்ளார் அவ்வொலிகள் கேட்டுப் போதல் காண்க.

ஆற்றுவீ அரங்கத்துச் சாரணர் தோன்றுகின்றனர். இவர்கள் கவுந்தியினும் பழுத்த சமணர்; சிந்தை விளக்கால் முக்காலமும் காண்போர். (ஆனால் கவுந்திக்கோ "காலவுணர்ச்சி இன்மை உணர்க" என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்.) ஆதலின் சாரணர் கூறுவது "கோவலன் கண்ணகி" என்ற இருவரைப் பற்றி என்பதனையும் அப்போது கவுந்தி உணரவில்லை. "ஒழிகென ஒழியாது ஊட்டும் வல்வினை ஒழுங்குடன் நில்லா உடம்பிடை உயிர்கள்" என்று சாரணர் கூறுவது ஏதோ பொதுவறமே எனக் கவுந்தி கொள்கிறார். அவர்கள் கூறும் அருகனார் பெயர்களில் ஈடுபட்டுத் தம் அருகப் பற்றினை வெளியிடுகிறார்.

தம் பற்றினை "அவன் நாமம் அல்லது நவிலாது" என்றெல்லாம் எதிர் மறையாக் கூறி விளக்குவதனை இங்குக் குறிப்பிடல் வேண்டும். பிறவற்றின் மேலுள்ள வெறுப்பே தோன்றுகிறது; ஆனால் இதனிடையே உடன்பாட்டு நிலை வழிபாடும் தோன்றாமல் இல்லை. "கண்காள் காண்மின்களோ" என்ற திருவங்க மாலையோடு இதனையும் ஒப்பு நோக்குதல் வேண்டும். "நாராயணா என்னா நாவென்ன நாவே" என்று ஆய்ச்சியர் பாடும்போது வெறுப்பு அன்று தோன்றுவது; பாடி எதிர்க்க அங்கே வேறொன்றுமில்லை· "இந்தப் பேரின்பத்தை இழக்கிறார்களே" என்ற இரக்கமே அங்கு உண்டு. விருப்பினைப் போல வெறுப்பும் ஒரு பாசமே என உணர்ந்த சாரணர் "பவந்திரு பாசம் கவுந்தி கெடுக" என்று அவரை வாழ்த்திச் செல்கின்றார். "பண்டைத் தொல்வினை பாறுக" என்றே கவுந்தியாரும் முதலில் சாரணர்களை வணங்கினர் அன்றோ.

வம்பப் பரத்தையும் வறுமொழியாளனும் வருகின்றனர். கோவலனும் கண்ணகியும் "யாரோ" எனக் கவுந்தியைக் கேட்கின்றனர். இத்தகையாரைக் கண்ட கவுந்தி "என் மக்கள் காணீர்" என்றதும் "உடன் வயிற்றோரா மணந்து வாழ்வது?" என்று வந்தோர் வம்பளக்கின்றனர். கோவலன் அறிவான் இந்த வறுமொழி வம்பை. அவ்வாறு பழகாத கண்ணகியோ அவன் முன் காது புதைத்து நடுங்குகிறாள், வெறுத்து வரும் கவுந்தியின் வெறுப்பெலாம் பொங்கவே, "நரியாய்ப் போக" என்று அவர் சபிக்கிறார். அம்மையாரின் தவத்தின் பயனால் வம்பளந்தார் ஊளையிடுவது கேட்கிறது. கவுந்தி போலவே நடுங்கிய கண்ணகியின் உள்ளத்தின் பண்பட்ட நிலை இங்கேதான் தோன்றுகிறது. "நெறியின் நீங்கியோர் நெறியல கூறினும் அறியாமை என்றறிதல் வேண்டும்" என்று புலம்பும் கோவலன் கண்ணகி என்ற இருவர் உள்ளங்கள் தவஞ்செய்த கவுந்தியுள்ளத்திலும் அன்பிற் கனிந்தன என்பது இவ்வாறு தெளிவாகிறது. கோவலனும் கண்ணகி

யும் சாபம் விட்டொழியுமாறு வேண்டிக் கொள்கின்றனர். கவுந்தியும் ஒரு சிறிது மனம் மாறி "12-ம் திங்கள் சாப விடை பெறுவர்" என்று கூறியபோதுதான் "தவப் பெருஞ் சிறப்பின் கவுந்தியையி"யாக இளங்கோ வடிகளுக்குத் தோன்றுகிறார் போலும்.

பேசுவதில் கவுந்தியாருக்கு மிகமிக விருப்பம்போலும்; சாரணர் கூறியதனைப் பிற துறவிகளுக்குக் கூறுகிறார். பின்னர் மாங்காட்டு மறையோன் பாண்டி நாட்டைத் தன்னை மறந்து புகழ்வது கேட்டு வியந்து அவன் வந்த வரலாற்றை அறிந்து, கோவலன் அவனிடம் மதுரைக்கு வழி கேட்கிறான். மறையவன் முத்தலை வேல்போல் அமைந்த மூன்று வழிகளைக் கூறும்போது சித்திகள் தரும் குளங்களைப் பற்றியும் கூறுகிறான். "எல்லாம் எங்கள் அருகநூலில் உண்டு; அருகன் வழி நிற்பார்க்கு எல்லாம் கைவரும், நீ கூறியன வேண்டா" என்று அவன் வாயை மூடுகின்றார் கவுந்தியார். "நீ விரும்பும் தெய்வம்" என்றும் "காமத்தில் கண் மூடிய உன் தெய்வம்" என்றும். பொருள்படக் "காமுறு தெய்வம்" என்ற இகழ்ச்சிக் குறிப்பே தோன்றத் திருமாலைப் பேசுகிறார். இது கவுந்தி யாரின் மன நிலையை நன்கு விளக்குகிறது.

காடுறை தெய்வம் கோவலனை வஞ்சிக்க முந்தி, தோற்றபோது "கற்புடைய கண்ணகியுடனும் கூற வேண்டா; தவமுடைய கவுந்தியுடனும் கூறவேண்டா" என்று வேண்டிக்கொள்கிறது; சாபத்திற்கு அஞ்சுகிறது போலும். சாலினிமேல் வந்த தெய்வம் கண்ணகியைப் புகழ்ந்த பேச்சையும் கவுந்தியார் கேட்டிருப்பார்.

கோவலன், கண்ணகியின் நிலையைக் கண்டு இரங்கி, இரவிலே செல்வதே மேல் என்று கூற, கவுந்தியடிகள் உடன்படுவது அந்த அம்மையாரின் உள்ளம் கனிந்து வரு வதையே விளக்குகிறது. வழிநெடுக அம்மையும் என்னை

பேசிப் போவார்? அறவுரைதான். வைகைக் கரை வந்து மூவரும் சேர்கின்றனர். பரிமுக அம்பி முதலியனவற்றை ஒழித்து மரப் புணையிலேயே போவதும் தவத்தின் கோலமே ஆம்.

காலையில் கோவலன் எழுந்து "மதுரையில் எங்குடி மக்களைக் காணப் போகிறேன்; யான் வருங்காலும் 'பாதக் காப்பினள் பைந்தொடி' என்று கூறுமுன் "நெறியின் நீங்கியோர் நீர்மையேன் ஆகி நறுமலர் மேனி நடுங்கு துயர் எய்தச் சிறுமையுற்றேன்" என்றும் வருந்துகிறான். அதற்கு ஆறுதல் கூறுகின்ற கவுந்தியார், என்ன கூறுவார்? "என்னதான் பெரியோர் கூறினாலும் கேளாது பெண்டிரும் உண்டியும் இன்பம் என்று இடும்பையுட் சிக்குகின்றனர் உலகோர். இதுவே உலகின் பழைய நிலை" என நீட்டி நீட்டிப் பழம்பேச்சே பேசுகிறார். ஆனால், கோவலன் மேலுள்ள பரிவால் "ஆயிழையைப் பிரியா வாழ்க்கை பெற்றனை" என்று கூறுவதோடு "நின் காதலியைப் பிரியாமையால் நளனையும் இராமனையும்விட நீ நற்பேறு பெற்றாய்" என்று ஆறுதல் அளிக்கும்போதும் குத்தலாக இராமனைப்பற்றிப் பேசும் அவர் குரலைக் கேட்கிறோம். கோவலன் மதுரையைச் சுற்றித் திரும்பி வந்து கவுந்தியிடம் புகழ்ந்து கூறும்போது, அங்கு வந்த மாடலன் கோவலனைக் கண்டு திடுக்கிடுகிறான்; கோவலன் உயர்வெல்லாம் பரக்கப் பேசுகிறான். இத்தனையும் கவுந்தியடிகள் கேட்டிருக்கிறார். கோவலனிடம் அன்பு, மேலும் அம்மையார் உள்ளத்தே மலர்கிறது; அவரையும் அறியாது வளர்கிறது. மணிமேகலையும் மாதவியும் துறவு பூணல்; கண்ணகி மதுரையில் நடுங்குதுயர் எய்தல், முதலிய கனவுகள் கண்டதனைக் கோவலன் மாடலனுக்கும் கவுந்தியாருக்கும் கூறுகிறான். மாடலன் பேச்சிலும் கனவின் பேச்சிலும் தான் மாதவியைப்பற்றிக் கவுந்தி முதன் முதல் அறிந்து கொள்கிறார் போலும். மாடலன் மனம்போலக் கவுந்தி மனமும் கனவினைப்பற்றிக் கேட்டு உருகுகிறது. "காதலி தன்

ஞெடு கதிர் செல்வதன் முன் மாடமதுரை மாநகர் புகுக" என இருவரும் வற்புறுத்துகின்றனர். கண்ட கனவு புறஞ் சேரியிலேயே நனவாகுமோ என அஞ்சிப் "புறச்சேரி இருக்கை பொருந்தாது" என்கின்றனர். கவுந்தியிடம் இவ்வாறு அன்பு உடன்பாட்டு நிலையாகவும் வளர்கின்ற தனைக் காண்கிறோம்.

அப்போது மாதரி வருகிறாள். "கோவலர் வாழ்க்கை ஓர் கொடும்பாடு இல்லை, தீதிலள்; முதுமகள்: செவ்வியள் அளியள்; மாதரி தன்னுடன் மடந்தையை இருத்தற்கு ஏதம் இலது" என்று கூறும் கவுந்தியின் மனம், கனவின் பயனாய் ஏதோ தீதினை எதிர்பார்த்துத் துடிப்பதுபோலத் தோன்றுகிறது. குற்றத்தையே முன் எல்லாம் உலகில் கண்ட கவுந்தி, இத்தனை நாளும் இரவும் பகலும் கண்ணகி யோடு பழகிய பழக்கத்தால், நெஞ்சுருகி நன்மையே கண்டு வாழ்த்துகிறார். "தாயும் நீயே ஆகித் தாங்கு' என மாதரியிடம் அடைக்கலம் தந்தபின் "கற்புக்கடம் பூண்ட இத்தெய்வம் அல்லது பொற்புடைத் தெய்வம் யாம் கண்டிலமால்" என்று வியந்து போற்றுகின்றார். அடைக் கலச் சிறப்பினைப் புராணக்கதை ஒன்றால் தம் பழைய இயல்பே தோன்றப் பேசுகின்றார். பேச்சுப் பழைய பேச்சு; ஆனால் அங்கே ஒலிக்கும் ஒலி அன்பின் குரல். இம்மன மாற்றம் கண்ணகியோடு பழகியதால் வந்தது. கோவலன் நிலையைக் கண்டு இரங்கிடுவதால் வந்தது. எதிர்மறைத் தவநிலையும் சாபநிலையும், உடன்பாட்டு அற நிலையும் வாழ்விக்கும் நிலையும் ஆக மலரக் காண்கிறோம்.

குற்றமே கண்ட கண் குணமேகாண முந்துகிறது. கவுந்தி மாதவியைப்பற்றிக் கேட்ட பின்னும் பரத்தமை வாழ்வினைக் குறிக்கவே இல்லை. குரங்கிடமும் குணமே காணும் கதையே கவுந்தியடிகள் நினைவுக்கு வருகின்றது. இவ்வாறு தம்மிடம் ஈடுபடும்படி கண்ணகியின் தூய ஒழுக்கமும் கோவலனின் களங்கமில்லாத போக்கும்

தூண்டுகின்றன. அவர்கள் துன்பநிலை அவ்வம்மையாரின் உள்ளத்தினையே நீர்ப்பிண்டமாக உருக்கிவிடுகிறது.

பின் அம்மையார் உள்ளம் எவ்வாறாயது? உலகத்தைப் பார்த்துக் கண்மூடிய நிலையில் வெறுத்தே நின்ற உள்ளம் இருவரோடும் நெருங்கிப் பழகவே அருளாகப் பழுக்கின்றது. பின்னே? செங்குட்டுவன் வடநாட்டை வென்று திரும்பும்போது அந்த அரசனை மாடலன் காண்கிறான். மாடலன் தான் கங்கையாட வந்தது ஏன் என விளக்குகிறான். கோவலன், மாதரி, கவுந்தி முதலியோர் இறந்தபின் புகாரில் இவற்றையெல்லாம் மாடலன் கூறக் கேட்ட கோவலன் கண்ணகி என்ற இவர் தாயார் உயிர் துறந்தனர்; தந்தையாரும், மாதவியும், மணிமேகலையும் துறவிகளாயினர். இத்தனைக்கும் தன் கூற்றே காரணம் ஆயிற்று எனக் கங்கையாட வருகிற நிலையைக் கூறுகிறான் மாடலன். அப்போது கவுந்தியிடம் கண்ணகியை அடைக்கலம் பெற்ற மாதரி "அடைக்கலமிழந்தேன்" என எரியகம் புகுந்ததையும் கூறுகின்றார். இவ்வாறு உயிர் விடவேண்டுமானால் கவுந்தி எவ்வளவு அழுத்தமாகக் கண்ணகியைப்பற்றி மாதரி நம்புமாறு பேசியிருத்தல் வேண்டும். கவுந்தியாரும் எவ்வளவு போற்றி இருத்தல் வேண்டும். கவுந்தியின் வடிவு சீற்றத்தின் வடிவே. அவர் சீற்றம் பாண்டியன்மீது பாய்ந்தது. ஆனால் அதற்கு முன்பே "யானே கள்வன்" என அவன் உயிரை விட்டிருந்தான். மேல் என் செய்வது? வெறுப்பால் ஒன்றும் பயன் இன்மையை உணர்ந்து, தம் வாழ்க்கை சாரணர் போன்ற சிறப்பினைப் பெருமையை உணர்ந்து, "பொறைசால் அடியாக" மாறினார். "என்னோடு இவர் வினையுருத்ததோ" என இரங்கினார். உண்ணாநோன்போடு உயிர்பதிப் பெயர்ந்தார். இதுவே மாடலன் செங்குட்டுவனிடம் கூறுவது. வெறுப்பெலாம் நீங்கி, பிறரைப் பழிப்பதும் சபிப்பதும் ஒழிந்து தம்மைத் தாம் தூய்மையாக்கிக்கொள்ள இந்த உயிரை விட்டொழிந்தார் கவுந்தியடிகள்.

கண்ணகி கோவலனோடு ஊடிய ஊடலைத் தணிவிக்கும் வாயிலாகக் கவுந்தியடிகள் காப்பியத்தில் வருகின்றார் என நண்பர் ஒருவர் விளக்குகின்றார். அறவோர் வாயிலாக வருவது பொருத்தமே; ஆனால் கண்ணகி "மதுரை யாது" என நகைத்து நிற்பவள் ஊடும் நிலையில் இல்லை. கொலைக்களக் காதையில் ஊடும்போது தணிவிக்க யாரும் இல்லை. முதலில் கோவலனே வாடிவதங்கித் துணை தேடுகின்றான். கோவலன் கண்ணகி என்ற இருவர் மனப்பாங்கை விளக்கக் கவுந்தியடிகள் உதவுகின்றார் என்பது மற்றொரு கருத்து. சல்லடை போட்டுச் சலித்து சிறியதையும் பெரிதாகக் குற்றம் காணும் கண்படைத்த கவுந்தியடிகளே இவர்களிடம் குற்றம் காணமுடியவில்லை; முடிவில் அவர்கள் உள்ளத்தோடும் ஒத்துத் துடிக்கும் உள்ளம் பெறுகிறார். எனவே இவர்கள் பெருமை இவ்வாறு இந்த அம்மையார் செய்த சோதனைக்கும் விஞ்சிச் சிறந்து விளங்குகிறது.

சமணமதத்தைக் கூறவே கவுந்தியார் வருகின்றார் என்ற கொள்கையும் உண்டு. ஆனால் இளங்கோவடிகள் சமணமதக் காப்பியம் எழுதவில்லை. சிறந்த இலக்கியம் எனும் பொதுக் காப்பியமே எழுதுகிறார். சமண மதத்தில் சிறப்பாகக் கவுந்தியடிகளைக் கூறுவதற்கில்லை. சாரணர் அந்தவகையில் சிறந்தவர் எனலாம். என்றாலும், சமண மதத்தினராயினும் பலபல வகையில் பல முன்னேற்றப் படிகளில் நிற்கலாம் என்ற உண்மையை நிலை நாட்டுகிறார் ஆசிரியர். கோவலனும் கண்ணகியும் இல்லறத்தினர்; சாவக நோன்பிகள். இல்லறத்துப் பெண்ணின் பெருமையை அன்றோ இந்தக் காப்பியம் பாடுகிறது? கண்ணகி கோவலர் மனநிலை கவுந்தியடிகளின் மனநிலையைவிடப் பழுத்திருந்த உயர்வைக் காட்டவும் ஆசிரியர் முந்துகிறார், இப்படி உயர்வு கூறலாமா என ஐயம் எழலாம். இதனை அறிந்த ஆசிரியர் சாரணர் நிலையே உயர்வு என்று எவ்வாறு கூறமுடியாது நிற்காலம் என்று கேட்பவர்போலச் சாரணரைக் கொண்டு வருகிறார். பலப்பலவகையால்

ஒப்புமை காட்டிப் பாத்திரத் தலைவர்களின் சிறப்பியல்பை வேறுபடுத்தி வற்புறுத்துவதே பாத்திரப் படைப்பின் சிறப்பாம். இதனை இங்கும் காண்கிறோம். கண்ணகியோடு கவுந்தியார் இவ்வாறு ஒப்புமை கொண்டு வேறுபடுகிறார்.

கண்ணகியின் மனத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்ட வேண்டும், இதனை எவ்வாறு காட்டுவது? கவுந்தியடிகளின் மனமாற்றத்தின் ஊடே இதனைக் காட்டுகின்றார் ஆசிரியர். மதுரைக்குப்போகும் பயணம் எத்தனைக் காதைகளாக நீள்கிறது? செங்குட்டுவன் வடநாட்டுப் பயணமோ அவ்வளவு நீளவில்லை. ஏன்? அங்கே புறத்தோற்றமே உண்டு. இங்கோ மனவளர்ச்சியே இன்றியமையாததாம். விளக்கமுடியாத இதனை விளக்கவே கவுந்தியடிகள் உதவுகிறார். இயற்கையை ஆசிரியர் கூறிப் போகாது இந்த அம்மையார் கண்கொண்டும் காட்டுகிறார். வழி நடைப் பயணத்துக்கு உதவுவது மட்டுமன்றிக் கதையின் விளக்கத்துக்கும் கவுந்தியடிகள் உதவுகிறார். கண்ணகியின் கதையோடு ஒன்றாகியே கவுந்தியடிகளின் கதையும் முற்றி மலர்கிறது. எந்த உட்கோளானாலும் அவை எல்லாம் கதையோடு கதையாகிப்போக அமைப்பது தான் காப்பியத்தின் சிறப்பு.

கோவலனின் பரத்தமை வாழ்வே புகார்க்காண்டத்தில் நாம் அறிந்தது; அவன் சாவதற்குமுன் அவன் பெருமையை அறிந்தாலன்றி அவன் சாவதற்கு யார் பரிவார்? அந்தப் பெருமையை விளக்குவதற்கும் கவுந்தியடிகளின் மனமே சான்றாக உதவுகிறது. கதையைப் பற்றிப் பாட்டிபோன்ற பொதுமக்கள் என்ன கருதுகின்றார் என்பதனைக் கிரேக்க நாடகம் கூறும். அத்தகைய பாட்டியாகவும் கவுந்தியடிகள் இங்கே விளங்குகிறார்.

எனவே எல்லாவகையாலும் நோக்கினால் கவுந்தியடிகள் இன்றி, இன்றைய சிலப்பதிகாரம் சிறக்க முடியாது எனலாம்,

சிலப்பதிகாரத்தில் தேவந்தி ஏன்?

சிலப்பதிகாரத்தின் தலைவி கண்ணகி. கற்புடைய கண்ணகி காவலர்களும் வழிபடும் பத்தினித் தெய்வமாக வளரும் வளர்ச்சியைக் கூறுவதே அக்காப்பியமாகும். அந்தக் கண்ணகியின் உயிர்த் தோழி தேவந்தி. இவளுடைய கதை காப்பியத்தின் உயிர்நிலைக் கதையோடு பின்னிப் பிணைந்து விளங்குகிறது. தேவந்தி காப்பியத்தில் வருவானேன்? கண்ணகியின் கதையைக் கூறும்போது மற்றொரு கதையை விரிப்பது மற்றொன்று விரித்தலாகாதா? ஒரு மரம் தோப்பாவதில்லை. ஓரறை அரண்மனையாவதில்லை. வாழ்க்கையும் ஒருவர் தனித்து வாழும் வரலாறுவதில்லை. எனவே வாழ்க்கையின் நுட்பத்தினை விளக்கும் காப்பியமும் தனியொருவர்தம் கதையினைக் கூறி முடிப்பதில்லை. உலக வாழ்வு பலர் கூடி வாழும் கூட்டுறவு வாழ்வே ஆம்.

I

காப்பியத்தில் பலரும் வருவர்; ஆனால் அவர்கள் காப்பியத்தோடு ஒருங்கியைந்துவிட வேண்டும். உடலில் கையும் காலும் தலையும் மார்பும் போல உடலுறுப்பாக அவை அமைய வேண்டுமே அன்றிச் சட்டையும் அணிகலனும் போலப் புறக்கோலமாக ஒட்டி நிற்றலாகாது. அவை கதைக்குக் காலாக வரலாம். சுற்றுப் புறச் சூழலாக அமையலாம். இந்த ஊர், இந்தக் காலம், இந்த அரசன், இன்ன

பெற்ருேர் என்று வருவன இத்தகையன. கதையை வளர்க்கப் பிற வரலாம்; திருப்பு மையமாக அவை அமைய லாம். இராமாயணத்தில் கூனியும் கைகேயியும் இல்லை யாஞல் கதை எப்படி வளரும்? கதையில் வருவார் நிலையை உடன்பாட்டாலும் எதிர்மறையாலும் விளக்கவும் பிற வரலாம். இராமன் எதிரே இராவணன் - தூது போகும் அனுமான் எதிரே அங்கதன் - சீதையின் காதல் எதிரே அசமுகியின் விலங்குநிலை, சூர்ப்பணகையின் காமம் - வாழ் வாக முடியும் சீதையின் கற்பின் எதிரே சாவாக முடியும் மண்டோதரியின் கற்பு, பிறழாக் கற்பின் எதிரே அகலிகை யின் கற்பு - என இவ்வாறு வருவதனையும் காணலாம். வரு வாரின் உள்ளத்தியல்பினை விளங்க வைக்கும் வகையில் பேசவைக்கவும் அவை வரலாம். கூனி அன்ருே கைகேயி யின் உண்மையான உள்ளத்தினை வெளியாக்கிப் பேசவைக் கிருள். மந்திரப் படலங்கள் இத்தகைய தொண்டினையே நிறைவாக்குகின்றன. உலகம் பலவகை என்பதனை மெய்ப் பிக்கவும் பல கிளைக் கதைகள் வரும். மேலே காட்டியவை அனைத்தும் இந்த உண்மையையும் வற்புறுத்துவன ஆம்.

கிளைக் கதைக்கெனக் கிளைக் கதைகள் வருவதனைப் பழங் கதைகளிலும் இன்றைய காலட்சேபம் என வழங்கும் சொற்பொழிவு வகைகளிலும் காணலாம். மக்கள் மனப் போக்கு இம்முறையே நன்கு விளக்குகிறது. ஆஞல் காப்பி யம் என ஒருமைப்பாட்டு வடிவம் கொண்டு விளங்க வரும் தலைசிறந்த இலக்கியங்கள் கிளைக்கதைகளை எல்லாம் உயிர்நிலைக் கதையோடு ஒருங்கியைய வைத்து ஆழ்ந்த பொருளுடையனவாக மாற்றியமைப்பதனைக் காணலாம்.

II

தேவந்தியின் கதை கண்ணகி கதையோடு ஒன்ருகி இயைந்து விடுவதனைக் காணும் முன் அந்தக் கதைதான் என்ன என்று காணவேண்டாவா?

மேலோர் நாள்

மாலதி மாற்றாள் மகவுக்குப் பாலளிக்கப்
பால்விக்கிப் பாலகன் தான்சோர மாலதியும்
பார்ப்பா னொடுமனையாள் என்மேல் படாதனவிட்டு
ஏற்பன கூறார்என்று ஏங்கி மகக்கொண்டு
அமரர் தருக்கோட்டம் வெள்யானைக் கோட்டம்
புகர்வெள்ளை நாகர்தம் கோட்டம் பகல்வாயில்
உச்சிக் கிழான் கோட்டம் ஊர்க்கோட்டம் வேல் கோட்டம்
வச்சிரக் கோட்டம் புறம்பணையான் வாழ்கோட்டம்
நிக்கந்தக் கோட்டம் நிலாக்கோட்டம் புக்கெங்கும்
தேவிர்காள் எம்முறுநோய் தீர்ம் என்று மேவியோர்
பாசண்டச் சாத்தற்குப் பாடு கிடந்தாளுக்கு
ஏசும் படிஓர் இளங்கொடியாய் ஆசிலாய்
செய்தவம் இல்லோர்க்குத் தேவர் வரங்கொடார்
பொய்யுரையே யன்று பொருளுரையே கையில்
படுபிணம்தா என்று பறித்தவள் கைக்கொண்டு
சுடுகாட்டுக் கோட்டத்துத் தூங்கிருளில் சென்றாங்கு
இடுபிணம் தின்னும் இடாகினிப்பேய் வாங்கி
மடியகத் திட்டாள் மகவை இடியுண்ட
மஞ்ஞைபோல் ஏங்கி அழுதாளுக்கு அச்சாத்தன்
அஞ்ஞை நீ ஏங்கி அழல்என்று முன்னை
உயிர்க்குழவி காணாய்என் றக்குழவி யாயோர்
குயிற்பொதும்பர் நீழல் குறுக அயிர்ப்பின்றி
மாயக் குழவி எடுத்து மடித்திரைத்துத்
தாய்கைக் கொடுத்தாளத் தையலாள் தூய
மறையோன்பின் மாணியாய் வான்பொருள் கேள்வித்
துறைபோ யவர்முடிந்த பின்னர் இறையோனும்
தாயத்தா ரோடும் வழக்குரைத்துத் தந்தைக்கும்
தாயர்க்கும் வேண்டும் கடன்கழித்து மேயநாள்

ஒரு பார்ப்பனக் குடும்பம் அதில் பார்ப்பனத் தலைவன் ஒருவன். அவனுக்குத் தலைவியர் இருவர். அவருள் ஒருத்திக்கே ஒரு பிள்ளை. அழுகின்ற குழவிக்கு அதன் தாய்

இல்லாதபோது மாற்றுந்தாய் பால் ஊட்டுகின்றாள், ஆனால் அவளுடைய கெட்ட காலம்! பால் புரைக்கு ஏறிக் குழவி சாகின்றது. ஒவ்வொரு கோவிலாக எல்லாத் தெய்வங்களிடமும் பாடுகிடக்கின்றாள். பேய் ஒன்று 'நான் உயிர் கொடுக்கிறேன்' என்று கூறிப் பிள்ளையை வாங்கித் தின்றுவிடுகின்றது. அவள் நிலையைக் காணப் பொறுக் காத சாத்தன் என்ற தெய்வம் குழவி வடிவில் வருகிறது. மாற்றுந்தாய் மனம் மகிழ்கிறாள். பெரும்பழி - அவள் தலைமேல் விழாது போகிறது அன்றோ! தெய்வக் குழவி தெய்வம் என்பதனை யாரும் அறியாமல் வளர்கிறது. திரு மணமும் நடைபெறுகிறது. தேவந்தியே மணப் பெண். சில நாட்கள் ஆனபின் தேவந்திக்கு உண்மையைக் கூறித் தன் கோவிலுக்கு வருமாறு கேட்டுக்கொண்டு மறைகிறான் சாத்தன். வேற்றூருக்குப் போன கணவனைப் பெறுவதற்கு நோன்பு நோற்பவள் போலக் காட்டிக்கொண்டு பிறருக்கு உண்மையை உரையாமல் சாத்தன் வழிபாடு செய்து வரு கின்றாள் தேவந்தி.

> தேவந்தி என்பாள் மனைவி அவளுக்குப்
> பூவந்த உண்கண் பொறுக்கென்று மேவித்தன்
> மூவா இளநலங் காட்டி எம் கோட்டத்து
> நீவா எனஉரைத்து நீங்குதலும் தூமொழி
> ஆர்த்த கணவன் அகன்றனன்போய் எங்கும்
> தீர்த்தத் துறைபடிவேன் என்றவனைப் பேர்த்திங்ஙன்
> மீட்டுத் தருவாய் எனஒன்றன் மேலிட்டுக்
> கோட்டம் வழிபாடு கொண்டிருப்பாள்

எனக் கனுத்திறமுரைத்த காதை பாடுவது காண்க.

தேவந்தியோ கண்ணகியின் உயிர்த் தோழி. கோவலன் மாதவிமேல் காதலாய்க் கண்ணகியை மறந்த நிலை தேவந்தி யின் மனத்தினை வாட்டுகிறது. சாத்தனை வழிபட்டுப் பூவும் அரிசியும் கொண்டு வருகிறாள்; கண்ணகியைக் காண்கிறாள்.

அவள் வாட்டத்திற்கு உருகித் தான் அறிந்த உலக வழக் கொன்றைக் கூறுகின்ருள். சோம குண்டம், சூரியகுண்டம் என்ற குளங்களில் குளித்தவர் தம் காதலரைத் திரும்பப் பெறுவர் என்ற வழக்கை எடுத்துக் கூறி நீராட அழைக் கின்ருள். தன் மனத்தினைத் தலைவனிடமும் தெரிவியாத கண்ணகி இதற்கு ஒப்புவாளா? "தெய்வம் தொழா அள் கொழுநன் தொழுதெழுவாள், பெய்யெனப் பெய்யும் மழை" என்ற குறளின் வழி நிற்பவளன்றே அவள். "பீடு அன்று" என்று மெல்ல விலக்கிவிடுகின்ருள்

கைத்தாயும் அல்லை கணவற் கொருநோன்பு
பொய்த்தாய் பழம்பிறப்பில் போய்க்கெடுக உய்த்துக்
கடலொடு காவிரி சென்றலைக்கும் முன்றில்
மடலவிழ் நெய்தலங் கானல் தடமுள
சோமகுண்டம் சூரிய குண்டம் துறைமூழ்கிக்
காமவேள் கோட்டம் தொழுதார் கணவரொடு
தாமின் புறுவர் உலகத்துத் தையலார்
போகஞ்செய் பூமியினும் போய்ப்பிறப்பர் யாம் ஒருநாள்
ஆடுதும் என்ற அணியிழைக்கவ் வாயிழையாள்
பீடன்று எனஇருந்த பின்னர்

கணவன் திரும்புவான் என்ற உள்ளத்துறுதி கொண்டவள் அவள். தேவந்தி "அறுகு சிறுபூளை நெல்லொடு தூஉய்ச் சென்று, பெறுக கணவனொடு" என்று வாழ்த்தக் கண்ணகி "பெறுகேன்" என்று உறுதி கூறுகிருள்.

ஆனல், இன்று அவள் மனத்தினை அலைப்பது அவள் கண்ட கனவு. ஏறக்குறைய முன் நடக்கப் போவதனைக் குறிப்பாகக் காட்டும் கனவு அது.

கடுக்கும்என் நெஞ்சம் கனவினல் என்கை
பிடித்தனன் போயோர் பெரும்பதியுள் பட்டேம்
பட்ட பதியில் படாத தொருவார்த்தை
இட்டனர் ஊரார் இடுதேளிட்டு என்றன்மேல்

கோவலற் குற்றதோர் தீங்கென் றதுகேட்டுக்
காவலன் முன்னர்யான் கட்டுரைத்தேன் காவலனோடு
ஊர்க்குற்ற தீங்கும்ஒன் றுண்டால் உரையாடேன்
தீக்குற்றம் போலும் செறிதொடீஇ தீக்குற்றம்
உற்றேனோ டுற்ற உறுவனோடு யானுற்ற
நற்றிறம் கேட்கின் நகையாகும்

வேற்றூரில் தாம் படப்போகும் பாடு அங்கே கனவாகத் தோன்றுகிறது. அதனை முழுவதும் கூறுது விழுங்கி விடுகின்றாள். பின்னரே குளத்தில் குளிக்கும் பேச்சு வருகிறது. இவ்வாறு குளத்தின் பேச்சினைப் பேசிக்கொண்டு இருக்கும்போது கோவலன் வருகிறான். அவனோடு அந்த இடத்திலேயே புறபடக் கண்ணகி உடன்படுகிறாள்.

III

கோவலன் இறந்துபடுகிறான். கண்ணகியும் மேலுலகம் செல்கின்றாள். சேரன் செங்குட்டுவன் பத்தினித் தெய்வத் திற்குக் கோயில் எடுக்கின்றான். கண்ணகி சிலம்போடும் காட்சி அளிக்கிறாள். தேவந்தி கண்ணகியைக் காணப் புறப்பட்டவள் அந்தக் கோயிலை வந்து சேர்கிறாள்.

"கோவலன் தன் வினையுருத்துக்
குறுமகனால் கொலையுண்ணக்
காவலன்றன் இடஞ்சென்ற
கண்ணகிதன் கண்ணீர்கண்டு
மண்ணரசர் பெருந்தோன்றல்
உண்ணீரற்று உயிரிழந்தமை
மாமறையோன் வாய்க்கேட்டு
மாசாத்துவான் தான்துறப்பவும்
மனைக்கிழத்தி உயிர்இழப்பவும்
எனைப்பெருந் துன்பம் எய்திக்
காவற்பெண்டும் அடித்தோழியும்
கடவுள்சாத்த னுடனுறைந்த

தேவந்தியும் உடன்கூடிச்
சேயிழையைக் காண்டும்என்று
மதுரைமா நகர்புகுந்து
முதிராமுலைப் பூசல்கேட்டாங்கு
அடைக்கலமிழந்து உயிரிழந்த
இடைக்குலமக ளிடமெய்தி
ஐயைஅவள் மகளோடும்
வையைஒரு வழிக்கொண்டு
மாமலைமீ மிசைஏறிக்
கோமகள் தன் கோயில்புக்கு
நங்கைக்குச் சிறப்பயர்ந்த
செங்குட்டுவதற்குத் திறமுரைப்பர்மன்"

என வாழ்த்துக் காதையின் முதலில் வரும் உரைப்பாட்டு மடை விளக்குகிறது.

தேவந்தியும், காவற் பெண்டும், அவள் மகளான அடித் தோழியும் தம்மை அறிமுகம் செய்துகொண்டு அரற்றுகின்றனர். கண்ணகி இதனைக் கேட்டுத்தானோ என்னவோ சிலம்புடன் தோன்றுகிறாள். செங்குட்டுவன் கண்டு வியந்து பாடுகிறான்.

என்னே இஃதென்னே இஃதென்னே இஃதென்னே கொல்
பொன்னஞ் சிலம்பிற் புனைமே கலைவளைக்கை
நல்வயிரப் பொற்றோட்டு நாவலம் பொன்னிழைசேர்
மின்னுக் கொடியொன்று மீவிசும்பில் தோன்றுமால்

கண்ணகி பழைய வஞ்சினம் மாறித் தனக்கும் தன் கணவனுக்கும் தீங்கிழைத்த பாண்டியன்மீது அன்பு குழைந்து அவனைத் தன் புகழுடம்பு தந்த தந்தை என உருகிப் பாடித் தன் தெய்வ இன்ப அன்புருவை வெளிப்படுத்துகிறாள். அன்பே கடவுள் என்பது தமிழ் கண்ட உண்மை.

தென்னவன் தீதிலன் தேவர்கோன் தன்கோயில்
நல்விருந் தாயினான் நானவன் தன்மகள்

வெண்வேலான் குன்றில் விளையாட்டு யானகலேன்
என்னோடும் தோழிமீர் எல்லீரும் வம்மெல்லாம்

என்று பாடுகிறாள் கண்ணகி. அன்பே வடிவான சாத்தனை வழிபட்ட தேவந்தி கண்ணகியை வழிபட அமையும் பொருத்தத்தைச் செங்குட்டுவன் காண்கிறான்.

IV

இங்கே பாடத்தில் குழப்பம் ஒன்று உண்டு. தேவந்தி தன்னை அறிமுகம் செய்யும் பாடல் இது.

முடிமன்னர் மூவரும் காத்தோம்பும் தெய்வ
வடபே ரிமய மலையில் பிறந்து
கடுவரல் கங்கைப் புனலாடிப் போந்த
தொடிவளைத் தோளிக்குத் தோழிநான் கண்டீர்
சோணாட்டார் பாவைக்குத் தோழிநான் கண்டீர்

பின் அரற்றும் பாடல் இது;—

செய்தவ மில்லாதேன் தீக்கனாக் கேட்டநாள்
எய்த உணரா திருந்தேன்மற் றென்செய்தேன்
மொய்குழல் மங்கை முலைப்பூசல் கேட்டநாள்
அவ்வை உயிர்வீவும் கேட்டாயோ தோழீ
அம்மாமி தன்வீவும் கேட்டாயோ தோழி.

அடித்தோழி அரற்றுவதாகக் கீழ்க்கண்ட பாடல் வருகிறது.

காதலன் தன்வீவும் காதலிநீ பட்டதூஉம்
ஏதிலார் தாங்கூறும் ஏச்சுரையும் கேட்டேங்கிப்
போதியின்கீழ் மாதவர்முன் புண்ணியதா னம்புரிந்த
மாதவி தன்துறவும் கேட்டாயோ தோழி
மணிமே கலைதுறவும் கேட்டாயோ தோழீ.

ஆனால் வரந்தரு காதையில் செங்குட்டுவன் "தேவந்தியைச் செவ்விதின் நோக்கி வாய்எடுத்தரற்றிய மணிமேகலை

யார்? யாது அவள் துறத்தற்கு ஏது? ஈங்கு உரை'' எனக் கேட்கின்றான். அப்படியானால் மணிமேகலையைக் கூறி யரற்றியவள் அடித் தோழியாகாது தேவந்தியே ஆதல் வேண்டும். தேவந்தி என்ற பெயர் தேவந்திகை எனவும் வழங்கும் என்பதும் இங்கு வெளியாகிறது. ''மாதவி மணி மேகலையை வருகென அழைத்துக் கோதைத்தாமம் குழ லோடு களைந்து போதித்தானம் புரிந்தறம் படுத்தனள். ஆங்கது கேட்ட அரசனும் நகரமும் ஓங்கிய நன்மணி உறுகடல் வீழ்த்தோர் தம்மிற் றுன்பம் தாம்நனி எய்தச் செம்மொழி மாதவர் சேயிழை நங்கை தன்துறவு எமக்குச் ''சாற்றினள்'' என்றே அன்புறு நன்மொழி அருளொடும் கூறினர். ''பருவம் அன்றியும் பைந்தொடி நங்கை திரு விழை கோலம் நீங்கின ளாதலின் அரற்றினன்'' என்பது அரசனுக்குத் தேவந்தியே உரைக்கின்றாள். இதனாலும் மணிமேகலையைக் கூறி அரற்றியவள் தேவந்தி என்பதே உறுதியாகும். எனவே ''அடித் தோழி அரற்று'' என் றுள்ளதனைத் ''தேவந்தி மணிமேகலையைச் சுட்டி அரற்றி யது'' என்று குறித்ததாகவே கொள்ள வேண்டும். ''தேவந்தி ஐயையைக் காட்டி அரற்றியது.'' என்பது இப்பாடலுக்கு முன் அமைந்து ''அடித் தோழி ஐயையைக் காட்டி அரற்றியது'' என்று இருந்திருத்தல் வேண்டும். பின் வந்தார் கேட்டாயோ என வருவதனை எல்லாம் ஒன்றாகக் கருதி மாற்றிவிட்டார்கள் போலும். காவற்பெண்டு மாதவி யோடு வாழ்ந்ததனைக் கண்ணகி கேட்டபோது மாதவிமேல் சினம் கொள்ளவில்லை என்பதனை, ''மடம்படு சாயலாள் மாதவி தன்னைக் கடம்படாள்'' என்று கூற அவள் மகளாகிய அடித்தோழி மேலும் மாதவியின் வரலாற்றைக் கூறினாள் எனப் பின்னோர் பிறழக் கொண்டனர் போலும்.

பழைய காலக் காப்பியங்கள் பல நாள்களில் பாடப் பெறும்போது முன்னுக்குப் பின் முரணுவதும் உண்டு என்று அறிஞர் கூறுவர். இது கொண்டு வரந்தரு காதை முரணிக் கூறுகிறது என்று கூறுவது பொருந்தாது. நாடோடிக்

காப்பியமாக வாய்வழி வருவனவற்றிலன்றிச் சிலப்பதிகாரம் போல இலக்கியக் காப்பியமாக அமைவனவற்றில் ஒருமைப் பாடன்றி முரண்பாடு காண்பது அருமை. "அம்மாமி தன்வீவும் கேட்டாயோ தோழீ" எனத் தேவந்தி அரற்றி முடிக்க "மாமி மடமகளைக் கண்டாயோ தோழீ" என அடித்தோழி அரற்றுவதும் பொருத்தமாம், மாற்றாளான மாதவியின் உயர்ந்த நிலையை இங்கு நினைப்பூட்டுவதும் மணிமேகலையைக் குறிப்பதுவும், தேவந்தியாம் உயிர்த் தோழி கண்ணகியின் உயர்ந்த மனத்தை அறிந்ததன் பயனும். பின்னர்ச் செங்குட்டுவனிடம் மணிமேகலையைப் பற்றிப் பரிந்து பேசும் பேச்சும் இதனையே வற்புறுத்தல் காண்க.

V

செங்குட்டுவனிடம் கூறிய பின்னர்த் தேவந்திகை மேல் தெய்வச் சாத்தன் எழுந்தருளுகிறான்.

"குரற்றலைக் கூந்தல் குலைந்துபின் வீழத்
துடித்தனள் புருவம் துவரிதழ்ச் செவ்வாய்
மடித்தெயி றரும்பினள் வருமொழி மயங்கினள்
திருமுகம் வியர்த்தனள் செங்கண் சிவந்தனள்
கைவிட்டு ஓச்சினள்கால் பெயர்த்து எழுந்தனள்
பலரறி வாராத் தெருட்சியள் மருட்சியள்
உலறிய நாவினள் உயர்மொழி கூறித்
தெய்வம்உற் றெழுந்தாள் தேவந்திகை"

தேவந்திகையின் தெய்வநிலை இது. "பாசண்டன்யான் பார்ப்பனி தன்மேல் மாடல மறையோய் வந்தேன்" என்று சாத்தன் பேசுகிறான். மன்னவன் விம்மிதம் எய்துகிறான். மாடலன் இவற்றை விளக்குகிறான். பழங்கதையைக் கூறுகிறான்.

"கேள்இது மன்னா கெடுகநின் தீயது
மாலதி என்பாள் மாற்றாள் குழவியைப்
பால்சுரந் தூட்டப் பழவினை உருத்துக்
கூற்றுயிர் கொள்ளக் குழவிக் கிரங்கி

ஆற்ருத் தன்மையள் ஆரஞர் எய்திப்
பாசண் டன்பால் பாடு கிடந்தாட்கு
ஆசில் குழவி அதன்வடி வாகி
வந்தனன் அன்னைநீ வான்துயர் ஒழிகெனச்
செந்நிறம் புரிந்தோன் செல்லல் நீக்கிப்
பார்ப்பனி தன்ளுேடு பண்டைத் தாய்பால்
காப்பியத் தொல்குடிக் கவின்பெற வளர்ந்து
தேவந் திகையைத் தீவலஞ் செய்து
நாலீ ராண்டு நடந்ததன் பின்னர்
மூவா இளநலம் காட்டிஎன் கோட்டத்து
நீவா என்றே நீங்கிய சாத்தன்"

கதையை விளக்கிய பின் சாத்தன் கூறியபடி குடத்து நீரைச் சிறுமியர்மீது தெளித்ததும் கோவலன் தாய், கண்ணகி தாய், மாதரி இவர்கள் அச் சிறுமியர்மீது வந்து பழங்கதையைக் கூறுகின்றனர். வியப்பென்னும் மருட்கைச் சுவை தோன்ற இவை எல்லாம் உதவுதலும், கடவுள் மங்கலத்தின் நம்பிக்கையை வளர்த்தலும் காணலாம்.

முன்னரே கூறிய தேவந்தி கதையை இருவரும் கூறுவது, இந்தச் சுவையை வளர்க்கப் பயன்படுவதாலே ஆம். பழைய காப்பியங்களில் இவ்வாறு நிகழ்ச்சிகளைப் பலமுறை சுருக்கியும் சுவை பல தோன்றப் பாடுவது வழக்கம். கூறியது கூறலாகாது. சுவையை வளர்ப்பனவாகவும் கேட்போர் உள்ளத்தில் கதையினை மறவாதவாறு பதிய வைப்பனவாகவும் விளங்குதலை இங்கும் காணலாம்.

பின்னர்ச் சேரன் "பத்தினிக் கோட்டப் படிப்புறம் வகுத்து, நித்தல் விழாஅணி நிகழ்க என்று ஏவிப் பூவும் புகையும் மேவிய விரையும் தேவந்திகையைச் செய்க" என்று அருளியதனை அறிகின்ருேம். இந்தப் பொருத்தத்தினை முன்னரே குறிப்பிட்டோம்.

VI

இவ்வளவே அவள் வரலாறு. இதற்கும் காப்பியப் போக்கிற்கும் என்ன தொடர்பு? இயற்கைக்கு அப்பாற் பட்ட நிகழ்ச்சிகள் காப்பியத்தின் உயிர்நிலையாகின்றன. அழற்படு காதை முதலியவற்றில் வரும் செய்திகள் அத் தகையன. கோவலன் மீண்டெழல், கண்ணகி சேரன் எதிர் தோன்றுதல் முதலியன இவ்வாறு தொடர்ந்து வருகின்றன. காப்பியக் கதை தனியே ஒருவனையோ ஒருத்தியையோ பற்றியது அன்று. உலகின் பேருண்மையை விளக்கும் ஓர் அடையாளம் அது; அந்நிகழ்ச்சி இயற்கை அனைத்தோடும் தொடர்புண்டு கிடப்பதனை வற்புறுத்தும் வழிகளில் மிக மிகப் பழையதே. இத்தகைய இயற்கைக்கு அப்பாலான செய்திகளைக் கொண்டு வந்து கதையோடு இணைத்துவிடும் முறையாம். இத்தகைய நிகழ்ச்சிகளை நம்பிய காலம் அது. ஆதலின் அக்காலத்தினை விளக்க மேலும் பல வியத்தகு செயல்கள் நிகழ்வதனைக் கூறுவதும் வேண்டும். வியத்தகு செயல்கள் அன்றாடச் செய்திகளாகக் கொண்டு வாழ்ந்த காலம் அக்காலம். அத்தகைய பின்னணிச் சூழ்நிலையை விளக்குதற்குச் சாத்தன் வரலாறும், தேவந்தி வரலாறும், சாத்தன் தேவந்திகைமேல் வந்து பேசுதலும் இன்றி யமையாது வேண்டும். பேய்கள் வாழ்தல் - பேய் பிணம் தின்னுதல் - கூடுவிட்டுக் கூடு பாய்தல் - தெய்வம் குழவி யாய் வருதல், மானிடப் பெண்ணை மணத்தல் - குளத்தில் முழுகிக் காதலரைப் பெறுதல் - தெய்வக் காட்சி - தெய்வம் வந்து பேசல் - முற்பிறப்புக் கூறுதல் இவை யெல்லாம் அன்றுடைய நிகழ்ச்சிகள் என்று அந்நாளையர் நம்பிய நம்பிக்கை இக்கதையில் விளங்குகிறது. தெய்வத்தின் சேடம் - அது நல்லதனைச் சுட்டுவது - பின்வருவன கனவில் வருதல் முதலியனவும் அந்நாளைய அன்றாடச் செய்திகள் என்பதும் இந்தக் கதையில் வெளியாகிறது. இந்த வியத்தகு சூழ்நிலையில் பின்வரும் செய்திகளை நம்புவது நம் மனத்திற்கு இயல்பாகி விடுகிறது.

பத்தினித் தெய்வ வழிபாட்டினைக் காப்பியத்தின் முடிபாகக் கூறும் இந்தக் காப்பியத்தில் பிற வழிபாட்டிற்கு இது முரணுமையையும் எவர் மனங் கொளவும் இளங்கோ வடிகள் கூறிப் போகின்றார். கோவலன் சாவக நோன்பி. சாரணரும் கவுந்தியடிகளும் சமணப் பெரியோர். மாதவியும் மணிமேகலையும் பௌத்தத் துறவிகளாகின்றனர். கோவலன் தந்தை சமணத் துறவி ஆகின்றார். கண்ணகியின் தந்தை ஆசீவகத்துறவி ஆகின்றார். இப்படித் துறவிலும் அனைவர்க்கும் பங்கு தந்து பாடுகிறார் இளங்கோ வடிகள். சேரன் செங்குட்டுவன் சிவனருளால் பிறந்தவன். சிவனைப் பிறவாயாக்கைப் பெரியோன் என்று வாயாரப் பாடுகின்றார் ஆசிரியர். திருமாலைப் பாடாத நாவென்ன நாவே? கேளாத செவி என்ன செவியே? என ஆழ்வார்கள்தாம் பாடுகின்றனரோ என்று ஐயுறும் வகையில் ஆய்ச்சியர் குரவையில் ஆசிரியர் பாடுகிறார். குன்றக் குரவையில் இவ்வாறே முருகனை அவர் பாடுகிறார். வேட்டுவ வரியில் அம்மையைப் பாடுவதும் ஒப்புயர்வற்ற அன்பில் விளைந்த உருக்கமான பாடல்களாகும். சாரணர் அருகனைப் பாடுவதும் அறிவும் அன்பும் ஒருங்கியைந்ததே ஆம். அதே போல அக்காலத்தே மக்கள் சாத்தனை வழிபட்டதனையும், சாத்தனது உள்ளக் குழைவினையும், அன்புள்ளத்தையும் அறிய மாறிக் குழவியாய் வளர்ந்து மக்கள் மனத்தைக் குளிர்வித்ததனைப் புலவர் பெருமான் இளங்கோ வடிகள் பாடும்போது அவரும் சாத்தனை வழிபட்ட பாவலரோ என்று ஐயம் கொளும்படி பாடுகிறார். சாத்தனை வழிபட்ட தேவந்தி கண்ணகியை வழிபட வருகின்றாள். இந்த முறையும் காப்பியத்தின் முடிந்த முடிபான நோக்கத்திற்கு இன்றியமையாது வேண்டுவது ஒன்றேயாம். அனைவரையும் ஒன்றுபடுத்தும் புதிய முறை இது எனலாம். அன்புருவான சாத்தன் வழிபாட்டிற் பழகிய தேவந்திகை மேல் சாத்தன் வந்து பேசிய பின் தேவந்திகையைக் கண்ணகி வழிபாட்டிற்குச் செங்குட்டுவன் அமைப்பது மிக மிகப் பொருத்தமாகிறது.

VII

உலகம் பலவகை என்பதும் புலனுகிறது. மாற்ருள் மன நிலே - மாற்ருளுக்கு அஞ்சுதல் - மாற்ருள் குழவியே ஆனுலும் தன் கணவனே நினேப்பூட்டும் நிலேயில் மனங் குழைந்து அன்பு பாராட்டல் - இவை உலகில் எழும் பலபல நிலேகள். இவற்றில் எழும் சிக்கல்களும் பலப் பல. உலகம் அறிந்து பேசிவரும் இவற்றை இங்குச் சுட்டுவதால் காப்பியம் உலகம் போலப் பரந்து விரிந்து உலகத்தோடு ஒட்ட ஒழுகி உயர்கிறது. மருட்கைச் சுவையில் முடியும் இக் காப்பியத்தில் அச் சுவையை வளர்க்க வாழ்த்துக் காதையிலும் வரந்தரு காதையிலும் தேவந்திகையின் நிகழ்ச்சிகள் உதவுதல் காப்பியத்தின் சிறப் பாகும்.

காதலின் பலவகைக் கற்பு நிலேகளும் இங்கே தோன்று கின்றன. சேரனும் சேரமாதேவியும் வாழுங் காதலாய்க் கற்பினே வழிபடுவோர்; பாண்டியனும் பாண்டிமாதேவியும் சாவுங் காதலாய் அறத்திற்கென உயிர் விடும் கற்புடை யோர். மாதவியும் கோவலனும் ஒருவரை ஒருவர் ஐயுறுங் காதலர். வம்பப் பரத்தையரோ காமத்தின் நகைக் கூத்தாளர். பரத்தையர் வாழ்வோ ஆரவாரக் கூத்து. கண்ணகியும் கோவலனும் துயரில் ஒளிரும் காதற் கற்பின் விளக்கங்கள். தேவந்தியும் சாத்தனும் உடலுறு கூட்ட மில்லாத தெய்வக் கற்புக் காதலர். ஆனுல் அக் காதலும் பத்தினியை வழிபடக் காதலேத் துறந்து வருகிறது. கண் ணகியின் கற்பும் உடலுறு கூட்டத்தில் முகிழ்த்தாலும் பின் பிரிவெனும் தீயில் உருகி ஆயிரம் மாற்றுப் பொன்னு கிறது. மாதவியின் கற்பும் அப்படியே; பாண்டிமாதேவி யின் உயர்வும் அப்படியே. எனவே காதலும் கற்பும் உயர்ந்து ஒளிர்வதன் நுட்பம் இவ்வாறு முடிந்த முடிபாகத் தேவந்தியின் முடிவான வழிபாட்டில் விளங்குகிறது.

VIII

கண்ணகி முடிவில் தெய்வமாகின்ருள். அப்பெரு வியப்பு நிகழ்வதற்கு இன்றியமையா இயல்புகள் அவ ளிடத்தில் முன்னரே அமைந்து கிடக்கின்றன. இந்த உண்மையை வற்புறுத்தாது போனல் முடிந்த முடிபினை நம்புவது அருமை ஆகலாம். வனதேவதை கண்ணகியின் கற்புக்கு அஞ்சுகிறது. மாதவியும் குலப்பிறப்பாட்டி என்று அவளை வணங்குகிருள். சாலினியும் கொங்கச்செல்வி குடமலையாட்டி செந்தமிழ்ப் பாவை செய்தவக் கொழுந்து ஒரு மாமணியாய் உலகிற்கோங்கிய திருமாமணி எனப் பின்வருவதனைச்சுட்டி வாழ்த்துகிருள். கற்புக்கடம் பூண்ட இத்தெய்வ மல்லது பொற்புடைத் தெய்வம் யாம் கண்டில மால் எனக் கவுந்தி வாழ்த்துகிருர். ஆய்ச்சியர் பல்வளைத் தோளியும் பண்டு நம் குலத்துத் தொழுனை ஆற்றினுள் தூமணி வண்ணனை விழுமந்தீர்த்த விளக்குக்கொல் என விம்மிதம் எய்துகின்றனர்.

கவுந்தி கடவுள் நெறி நிற்பவர். இருந்தாலும் சாரணர் போல அவ்வழியிற் சிறந்தவர் அல்லர். இவர்கள் எல்லாம் கூறுவதற்கு முன்னரே கண்ணகியின் உயிர்த்தோழியாக இருந்து அவளை அறிந்தவள் தேவந்தி. சாத்தனையே மணந்து தெய்வத்தோடு பழகியவள். இவளும் அவள் உயர்வினை அறிகின்ருள் என்பதில் ஓர் ஏற்றம் உண்டு. வம்பப்பரத்தையை நரியாக்கிய கவுந்தியின் மனத்தினும் பண்பட்டுப் பழுத்த நெஞ்சம் கண்ணகி நெஞ்சம் என்று அங்கு அறிகிருேம். அதேபோலத் தேவந்திகையின் தெய்வம் பழுத்த நெஞ்சினும் கண்ணகியின் நெஞ்சம் கடவுளுரம் சான்றது, என்பதும் இந்தக் கதையில் வெளி யாகிறது. தெய்வத்தோடு பழகும் தேவந்தி, தன் தோழி கண்ணகி தெய்வக் குளத்தில் மூழ்கித் தலைவனைப் பெறக் கூடும் எனத் தெய்வவழி என்று தான் கண்டதனை மன மிரங்கிக் கூறுகின்ருள். சாத்தனை வழிபட்டதால் எழுந்த

தெய்வீக எண்ணம் போலும் இது. தற்காத்துத் தற்கொண் டாற் பேணித் தகைசான்ற சொற்காத்துச் சோர்விலாள் பெண் என நம்பிய கண்ணகி, தன் காலில் நில்லாது தெய்வத்தின் காலேயும் நம்புவாளா? தெய்வந் தொழா அத கற்புடைமை "பீடு அன்று" எனத் தெய்வந்தொழும் கற்பெதிரேபேசி வெல்கிறது. கணவன் வருவான் என்ற நெஞ்சுரத்தோடு வாழ்கிறது அது. இவ்வாறு கண்ணகியின் நிலேயை விளக்குதற்கும் இந்தக்கதை இன்றியமையாத தாகிறது. தேவந்தியின் வெள்ளிய தூய்மையைக் கருதியே அவள் வரும் முதற் பகுதியைக் கலிவெண்பாட்டாகப் பாடு கின்ருர் இளங்கோ.

IX

கண்ணகியோடு ஒற்றுமையும் வேற்றுமையும் கொண்டு திகழ்கின்ருள் தேவந்தி. புறத்தளவில் உலகினர் கண் ணுக்குக் கண்ணகியும் தேவந்தியும் ஒன்ருகவே தோன்று கின்றனர். தேவந்தியும் உலகினர்க்கு காதலனேப் பிரிந்து வாழ்பவளாகவே தோன்றுகின்ருள். கண்ணகியும் உண்மை யாகவே அவ்வாறே தோன்றுகின்ருள். இருவரும் வருந்தி நோற்கின்றனர். இருவரையும் ஒன்று கூட்டி உயிர்த்தோழிமார் என உலகம் கருதுவது இயல்பு. அவ் வளவே ஒப்புமை. அகமுக நோக்கால் உண்மையைக் காணும்போது வேற்றுமையே பெரிதாம். தேவந்தியோ தெய்வத்தோடு வாழ்கின்ருள். காதலனேப் பிரிந்ததெல் லாம் வெளிமயக்கே. ஆனல் கண்ணகியோ உண்மையில் பிரிந்தும் உரங்கொண்டு தன் வாழ்வினே நோன்பாகக் கழிக்கின்ருள். பிறருக்கும் தன் துன்பம் தோன்ருதவாறு மறைக்கின்ருள். தேவந்தியும் துன்பத்தைப் பொறுத்துக் கொள்பவள் போலத் தோன்றினுலும் அவள் பொறுக்கத் துன்பம் ஒன்றும் இல்லே. ஒரே சூழலிடையே பிறந்து உயிர்த்தோழியராக வளர்ந்தவரிடையேயும் என்ன வேற் றுமை! என்ன வேற்றுமை! ஆனல் வெளித் தோற்றத்தில்

ஒன்ன ஒப்புமை! என்ன ஒப்புமை! இத்தகைய ஒப்புமை வகையாலும் அன்றே கதையில் வருவோர் தனிச் சிறப்பு நிலைபெற்று விளங்குகிறார்கள்.

X

பாத்திரத்தின் அடிப்படையான சிறப்பியல்பு செயலாலும் பேச்சாலும் வெளியாவதே நாடக முறையாகும். செயலால் தன் மனநிலை பிறருக்குத் தெரியாதவாறு மறைக்கும் இயல்பே கண்ணகியின் இயல்பாகும். இதனாலேயே கோவலனும் அவள் உள்ளத்தின் உண்மையறியாது போகிறான் போலும். அத்தகையவளை எவ்வாறு தன் உண்மை நிலையைப் பேசவைப்பது? இதுவே இக்காப்பியத்தில் எழுகிற சிக்கல். கணவனுக்கும் மறைப்பவள் உயிர்த்தோழிக்கே மனந்திறந்து பேசக்கூடும். பேசாமற் போனாலும் அவளோடு பழகிய உயிர்த்தோழி அவளை அறிந்துகொள்ள முடியும், எனவே காப்பியம் உயிர்த்தோழியைப் படைத்தல் வேண்டும். அவளும் தெய்வத் தன்மையை அறிந்து பழகுபவள் ஆதல் வேண்டும். உலகினர் அறியக் கணவனோடு வாழாத நிலையின் உண்மையினை அறிந்தவளாதலும் வேண்டும். இத்தனையும் வேண்டுமானால் தேவந்தி தானே வேண்டும்.

உயிர்த்தோழியோடும் சில சொற்களே பேசுகின்றாள் கண்ணகி. 'பீடு அன்று' என்று கண்ணகி கூறியது வெளியார் மெச்சப் பேசிய பேச்சன்று. உயிர்த்தோழியின் உள்ளத்துடிப்பினை அறிந்து தன் உள்ளத்தினைத் திறந்து காட்டும் பேச்சே அது. உயிர்த்தோழிக்கெதிரே தோன்றும் அவள் உயர்நிலை அது. கண்ணகி இவட்கே தன் நெஞ்சுரத்தினையும் காட்டுகிறாள்! கணவன் வருவான் என்ற நம்பிக்கையையும் தெள்ளத் தெளியக் காட்டுகின்றாள். அவள் கற்பின் திண்மை அது. அவள் தான்கண்ட கனவின் கலக்கத்தையும் வெளியிடுகின்றாள். உயிர்த்தோழிக்கு அன்றி இதனைக் கூறி இருப்பாளா? அப்படிக் கூறும்போதும் அவளிடமேனும் முழுவதும் கூறுகின்றாளா?

இல்லை. தன்னில் தான் தழைத்தொளிரும் ஒரு மனப் பெண்டு அன்றோ அவள்!

இவ்வாறு கனவினை வெளிப்படையாகக் கூறியதன் காப்பிய நோக்கம் என்ன? கண்ணகியின் காதலின் ஆழம் இங்கே வெளியாகிறது. கனவினைக் கூறிக்கொண்டதன் பின்னர் உடனே கோவலன் வருகிறான். "சிலம்புள கொண்மோ" என்கிறாள். வேற்றூர் போய் வாணிகத்திற் சிறக்கவேண்டும் என்கின்றான் கோவலன். இவள் கண்ட கனவின் உண்மை இதோ வெளியாகவில்லையா? பின் ஏன் எழுகென எழுகிறாள் கண்ணகி. அதுதான் இவள் காதலின் ஆழம். கணவனைக் கண்டதும் கனவினையும் மறக்கின்றாள். அவனைத் தவிர அனைத்தையும் மறக்கின்றாள். கற்பின் வெற்றியில் மகிழ்கின்றாள். அவன் உடனிருக்கும் வரை இந்தக் கனவு இவள் நினைவுக்கு வரவே இல்லை. பின்னர்க் கோவலன் இறந்தபின் இவளைத்தழுவ எழுந்து "இருந் தைக்க" என்றுகூறி மேலுலகம் சென்ற பின்னரே இந்தக் கனவினை மறுபடியும் நினைத்து வாடி வருந்துகின்றாள். கணவன் அருகிருக்க அனைத்தினையும் மறக்கும் காதலின் ஆழம் இவ்வாறு வெளியாகிறது. தேவந்தி இல்லையானால் இந்த உண்மை வெளியாகி இருக்குமா? இந்தக் கனவினை தேவந்தியும் குளங்களின் பெருமையில் ஈடுபட்டுக் கூறும் தன் துடிதுடிப்பில் பொருட்படுத்தாது போகிறாள். தீமை யொன்றும் கண்ணகிக்கு வாராது என்ற நம்பிக்கை விளை வித்த ஏமாற்றம் இது. இதனையே கண்ணகியைக் கோயிலில் கண்டபோது அரற்றிப் புலம்புகிறாள். பல சாவிற்குத் தானே மூலை என மனம் புழுங்குகிறாள்.

கண்ணகி தெய்வமாகிய பின்னும் இவளை வழிபட வருகின்றாள் தேவந்தி. முதலிலிருந்து பழகி அறிந்தவள் இவளைத் தெய்வம் என்று நிலையாக வழிபட வருவதே இங்குள்ள சிறப்பு. தானறிந்த சாத்தனையும் துறந்து பத்தினியை இவள் வழிபட வரும் கதையில் ஓர் ஏற்ற முண்டு.

XI

மாதவிமேல் என்ன எண்ணம் கொண்டிருந்தாள் கண்ணகி என அறியவும் நம் மனம் அவாவுகிறது. காவற் பெண்டு கடம்பட்டாள் எனச் சினவாமையைக் கண்ணகியிடம் காட்டியது புறநிலையைச் சுட்டியதாகலாம். கண்ணகியின் உள்ளத்தின் உண்மை நிலை என்ன? இவள் கண்கள் புலம்பிக் கறுத்தன, ஆனால் மாதவியை வெறுத்தன்று. பின் அவள் மனத்தில் ஓடியதனை இவளே கூறுகின்றாள்.

"அறவோர்க் களித்தலும் அந்தணர் ஓம்பலும்
துறவோர்க் கெதிர்தலும் தொல்லோர் சிறப்பின்
விருந்தெதிர் கோடலும் இழந்த என்னைநும்
பெருமகள் தன்னொடும் பெரும்பெயர்த் தலைத்தாள்
மன்பெரும் சிறப்பின் மாநிதிக் கிழவன்
முந்தை நில்லா முனிவிகந் தனனா
அன்புளம் சிறந்தாங்கு அருள்மொழி அளைஇ
என்பா ராட்ட யான்அகத்து ஒளித்த
நோயும் துன்பமும் நொடிவது போலும்என்
வாயல் முறுவற்கு அவர் உள்ளகம் வருந்தப்
போற்றா ஒழுக்கம் புரிந்தீர் யாவதும்
மாற்றா உள்ள வாழ்க்கையேன் ஆதலின்
ஏற்றெழுந் தனன்யான்"

எனக் கோவலனிடம் கூறுகின்றாள் கண்ணகி. தன் மாமன் மாமிக்காக இவள் உருகுகின்றாள்; உலகம் பேசும் ஏச்சுரைக்கும் ஏங்குகின்றாள். ஒருவேளை கோவலனிடம் பேசும் போது மாதவியைப்பற்றிப் பேசுவது பொருந்தாது எனக் கருதுகிறாளா? இந்த ஐயமும் தீரவேண்டுமானால் யார் தீர்க்க முடியும்? இவள் உள்ளத்தினை உள்ளவாறு அறிந்த உயிர்த் தோழியே தீர்க்கவேண்டும். "மாதவி தன் துறவும் கேட்டாயோ தோழீ மணிமே கலைதுறவும் கேட்டாயோ தோழீஇ" என்று கூறுவதற்குத் தேவந்திகை உள்ளம் முந்துவதால் மாதவியிடம் கண்ணகிக்குக் காழ்ப்பில்லை

என்பதும், மணிமேகலை கண்ணகியைத் தன் தாய் எனக் கருதியது போலவும் மாதவியும் மணிமேகலைக்குத் தாய் கண்ணகியே என்று மற்ருெரு காப்பியத்தில் கூறுவது போலவும் கண்ணகியும் மணிமேகலையைத் தன் மகள் என நெஞ்சுருகி ஈடுபட்டாள் என்று கருதவும் இடம் உண்டு.

ஏன் இவ்வாறு பொருள் கொள்ளுதல் வேண்டும். "உன்னைப் படாத பாடு படுத்திய மாற்ருளும், மாற்ருள் மகளும் இவ்வாறு அழிந்தனர்" என்று வ்யிறெரிந்து பாடுகின்ருள் தேவந்தி. அதுவே கண்ணகி எதிர் பார்ப்பது போலும், எனக் கருதலாகாதா என்ற ஐயமும் பிறக்கும். ஆனால் முன்பின் வரும் செய்திகளோடு ஒத்த சுவையுள்ளதாகவே இத்தப் பாட்டுக்கும் கருத்து அமைதல் வேண்டும். கண்ணகியின் தாயாரின் இறப்பு, மாமியின் மறைவு, தந்தையின் துறவு, மாமனார் துறவு, மாதரியின் இறப்பு, ஐயையின் நிலை இவற்றின் இடையே மணிமேகலையின் துறவும் மாதவியின் துறவும் வருதலால் அனைத்தும் அன்பில் எழுந்தபரிவிரக்கம் ஆகுமே அன்றி, அழுக்காறும் வெகுளியும் இடையே வருவதற்கு இடம் இல்லை. வரும் இடம் இவ்வாறு இப்பாட்டிற்குப் பொருள் செய்துவிடுகிறது. "அன்பிற்கும் உண்டோ அடைக்குந்தாழ் ஆர்வலர் புன்கணீர் பூசல் தரும்" என்பதன்ரே குறள். மேலும் சிறிதளவேனும் ஐயம் இருக்குமாளுல் வரந்தரு காதையில் தேவந்திகையின் கூற்று உண்மையை விளக்கி மாதவியின் பெருமையையும் மணிமேகலையின் பெருமையையும் வற்புறுத்துவதோடு கண்ணகியோடு ஒத்த தேவந்தியின் உள்ளம் "பருவம் அன்றியும் பைந்தொடி நங்கை, திருவிழை கோலம் நீங்கினள் ஆதலின் அரற்றினன்" என்று குமுறி வெடுத்துச் செங்குட்டுவனிடம் புலம்புதல் காண்க. இந்தத் தெய்விக உள்ள நிலையில்தான் தூய சாத்தனும் அவள் வழியே வெளிவந்து பேசுகிருன். எனவே தேவந்திகையின் உள்ளத்தின் வழியே கண்ணகியின் உள்ளத்தினை அறியலாம். அவளும் அவ்வாறு பரிவாள் என்று

கருதியே தேவந்தி அவ்வாறு அரற்றுகிருள். மாதவிமேல் கண்ணகி கொண்டுள்ள உள்ளப் பாங்கை வேறு வகையில் அறிய இயலாது. நம் மனம் இவ்வாறு அறிந்து உண்மை உணர்ந்து மகிழ்கிறது.

XII

கண்ணகியைப் பிரிந்த கோவலன் அவளை வெறுத் தாஞே என்பது நம் உள்ளத்தில் எழுகிற கேள்வி. "சிலம் புள கொண்மோ" என்று முடிவில் கூறிய கண்ணகி முன்னரும் "வளையுள கொண்மோ தொடியுள கொண்மோ" என்று கூறியிருப்பாள் போலும். ஆதலின் கோவலன் கண்ணகியைப் பாராமலே வாழ்ந்தவன் என்று கூறு வதற்கு இல்லை. இங்கும் உயிர்த் தோழியாக அமைந்த தேவந்தி தன் தோழமையாலும் தெய்வத்தின் நல்லரு ளாலும் அறிந்து கூறுவது பெருவிளக்கந் தருவதாகும். "கண்ணகி நல்லாளுக்கு உற்ற குறை உண்டு என்று எண்ணிய நெஞ்சத்து இனையளாய் நண்ணி அறுகுசிறு பூளை நெல்லோடு தூஉய்ச் சென்று பெறுக கணவஞேடு" என்ருள். இதற்கு விளக்கம் கூறும் அரும்பத உரையாசிரியர் "தெய்வத்தை வழிபாடு செய்து அதுகொண்டு பெறுக" என்ருள் என்று விளக்கம் தருகிருர். "தூஉய்ச் சென்று இதற்குப் பரிகாரமாகச் சாத்தற்குத் தூவிப் பின்பு கண்ணகிபாற் சென்று" என்று பொருள் கூறிப் பின்னர்க் "கண்ணகியிடத்தே தூய்" "என்பாரும் உளர்" என்று எழுதுவர். பின் கனவினைக் கேட்ட பின் "கைத்தாயுமல்லை கணவற் கொருநோன்பு பொய்த்தாய் பழம் பிறப்பில்" என்று கூறுகிருள். கைத்தாயுமல்லை என்பதற்கு 'அவஞல் வெறுக்கப்பட்டாயும் இல்லை' என்று உரை எழுதுகின்றனர் உரையாசிரியர் அனைவரும். எனவே கண்ணகியை வெறுத்த மனம் கோவலனிடம் இல்லை எனலாம், பொச்சாப்பே உண்டு.

முடிபு

தேவந்தி இல்லையானால் இத்தகைய சிறப்பினை எல்லாம் சிலப்பதிகாரத்தில் காணமுடியாது. உயிர்த் தோழியாகிக் கதையோடு கதையாகத் தேவந்தி ஒற்றித்து நிற்கின்றாள். முதலிலும் அவள் உயிர்த் தோழி, முடிவிலும் உயிர்த் தோழி. இவ்வாறு ஓர் ஒற்றுமை விளங்குகிறது. இவளை எடுத்து எறிந்தால் கதையே சிதைவுபடும் என்பதில் என்ன ஐயம்?

மாடலன் வரும் நாடகச் சூழ்நிலை

I

சிலப்பதிகாரத்தில் மாடலன் வருவானேன்? இது ஒரு கேள்வி. சிலப்பதிகாரத்தில் மூன்று காண்டங்கள் உள்ளன. புகார்க் காண்டத்தில் கோவலன் கண்ணகியை மணந்து வாழ்கிறான். மாதவியின் நாட்டியத்தைக் கண்டதும் அவள் மாலையை வாங்கி, அவளுடனேயே வாழ்கின்றான். மாதவியின் ஆடலை உலகம் முழுவதும் கண்டு களிப்பதால் ஊடல் கொள்கிறான். கோவலன் கானல் வரியை மிகமிக ஈடுபட்டுப் பாடும்போது வேறொருத்தியைக் காதலிப்பதாக மாதவி பொருள் கொள்கிறாள். மனம் புண்ணான மாதவி தானும் ஒரு குறிப்பினள் போலக் கானல்வரி பாடுகிறாள். "பரத்தையல்லவோ மாதவி" எனக் கோவலன் அவளை அடியோடு விட்டுப் போய்விடுகிறான். கண்ணகி தன் காற்சிலம்பு இன்னமும் எஞ்சி நிற்கிறது என்று கூறியதும், அதனை விற்று வாணிகம் செய்யக் கண்ணகியோடு மதுரை புறப்படுகிறான்.

இந்தப் புகார்க் காண்டத்தில் மாதவியோடு கோவலன் வாழ்ந்த வாழ்வே வற்புறுத்தப் பெறுகிறது. கண்ணகியின் துன்பத்தை உணர்கிறோம். அவள்மேல் முதலில் கோவலன் கொண்ட காதல் வெளியானாலும் கோவலன்மேல் அவள் வைத்திருந்த காதல் தெளிவாகவில்லை.

இவை எல்லாம் விளங்கி நிற்கும் இடமே மதுரைக் காண்டம். இதில் கோவலன் பொற்கொல்லன் சூழ்ச்சியால்

கொலையுண்கின்றான். கண்ணகி கலங்கினாலும் வீரம் கொண்டு எழுகிறாள். "யானே கள்வன்" எனப் பாண்டியனே ஒப்புக்கொண்டு உயிர்விடுகிறான். மதுரை எரியுண்கிறது. புகார்க் காண்டத்திற்கும் கோவலன் கொலையுண்பதற்கும் இடையே கண்ணகியின் காதல் வெளியாகிறது. கோவலனுடைய பெருமையும் வெளியாகிறது. கவுந்தியடிகள் எங்கும் குற்றமே காண்கின்ற அம்மையார். ஆனால் அவரும் இவர்களிடம் அகத்தோ புறத்தோ குற்றம் காண முடியாமல், இவர்களிடம் ஈடுபட்டு அன்பு பூண்டு உருகுகின்றார்.

"கோவலன் கவுந்தியடிகளோடு செல்லும்போது நல்லவனாக மாறி இருக்கலாம்; அதற்கு முன் எல்லாம் எப்படியோ?" என்று நம் மனம் ஐயுறுகின்றது. "இளங்கோவடிகள் புகார்க் காண்டத்தில் இவன் பெருமையை எல்லாம் ஏன் கூறவில்லை?" என்ற கேள்வியும் நம் மனத்தில் எழுகின்றது. புகார்க் காண்டத்தில் மாதவியினிடம் நம் மனம் ஈடுபட வேண்டும் என்றே இளங்கோவடிகள் விரும்புகிறார். இளங்கோவடிகள் இராவணன், மாக்பத்துப் போன்ற எதிர்த் தலைவர் (villain) இல்லாமல் எல்லோரும் நல்லோராக விளங்கும் காப்பியம் ஒன்று எழுதுகிறார். பொற்கொல்லனை எதிர்த் தலைவன் என்று கூறுவதற்கில்லை. சூழ்நிலைக்கு அடிமையாகிக் கள்வனை ஒருவனாய் அவன் தன் தலையைக் காத்துக் கொள்ளவே கோவலனைக் காட்டிக் கொடுக்கிறான். அத்தகைய காப்பியத்தில் மாதவியை நாமெல்லாம் பாராட்டவேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் புகார்க் காண்டம் எழுதுகிறார் ஆசிரியர். அங்கே கோவலனையும் உடன் புகழ்ந்தால் மாதவியினிடம் நம் உள்ளம் ஈடுபடுவது அருமை. ஆகையினாலேயே அங்குக் கோவலனைப் புகழ்வதற்கு இல்லை.

அவன் பெருமையைக் காட்டாமலே விட்டால் என்னை? கோவலனே பாட்டுடைத் தலைவன்; அவன் கொலையுண்கிறான். அவன் பெருமை விளங்காமற் போனால், "கண்ணகி

யைப புறக்கணித்தவன் தானே! மாதவியையும் வைதவன் தானே! இவன் இறந்து ஒழியட்டுமே!” என்றன்றோ தோன்றும். அவ்வாறு தோன்றினால் துன்ப இயல் நாடகம் எவ்வாறு உருக்கொள்ள முடியும்? சிறந்தவன் வீழ்ச்சியைக் கண்டன்றோ, “ஐயோ” என்று நம் மனம் இரங்கும்; திடுக்கிடும்; பரிவு கொள்ளும்; ஊழின் பெருவலியைக் கண்டு மருளும்; ஊழும் சூழ்நிலை வடிவாகவே வந்து செய்யுணிலை அறத்தினை (Poetic Justice) நிலைநாட்டுகின்றது என்ற ஆறுதல் பிறக்கும்.

கோவலனது முன்னைய வாழ்க்கையின் பெருமையையே நாம் இப்போது காணுதல் வேண்டும். சென்ற காலத்த தாகிய அதனை இன்று நிகழ்வது போல நாடக நிகழ்ச்சியாக அமைப்பதற்கு இல்லை. ஆகவே அதனை நேரில் அறிந்த ஒருவர் - தலைசிறந்த ஒருவர் - அறிந்த படியே கூறவேண்டும். கோவலன் தன் பேச்சாற் கூறியும் பயன் இல்லை.

கோவலனிடம் நல்லெண்ணம் நம் உள்ளத்தே பிறக்கக் கவுந்தியடிகள் வருகிறார்; வனதேவதை வருகிறது; கோசிக முனி வருகிறான். புகார் நகரமே இராமனை இழந்த அயோத்தி போல வருந்தியதை அறிகிறோம். மாதவி புகழ்ந்து எழுதும் திருமுகத்தில் இவன் புகழை அறிகிறோம். “பொய் தீர் காட்சிப் புரையோன்” ஆதலை உணர்கிறோம். வழியில் இருந்த அம்பணவரோடு குடியரசு வாழ்விற் பழகியவன் போல உயர்வு தாழ்வு காணாது பழகி, இசையில் உருகும் கலையுள்ளத்தினையும் அறிகிறோம். மாதவியின் கலையில் இவன் ஈடுபட்டது விளங்குகிறது. இவ்வாறு நம்புகின்ற நிலையில் நம் மனம் வந்ததும் ஒரு பெரியார் கோவலனைப் புகழ்கின்றார்.

ஒன்றையும் அவர் எதிர்பாராத நிலை அது. திடீரெனக் கோவலனது வாட்ட நிலையைக் கண்டு கலங்கிய அவர் உள்ளம் பழைமை எண்ணங்களைக் கொட்டுகிறது. ஆதலின் உண்மை அன்றி என்ன பேசக் கூடும்? அப்படி ஒரு நாடகச் சூழலை

அமைத்துக் கொண்டு மாடலனைப் பேசவைக்கின்றார் இளங்கோவடிகள். இவன் பேசும் பேச்சின் சிறப்பினை இனிப் பரர்ப்போம்.

இப்போது இத்தகைய சிறந்த நாடகச் சூழ்நிலையை அடைக்கலக் காதையில் அமைத்துத் தந்த இளங்கோவடிகளின் இலக்கியப் படைப்புத் திறனைப் போற்றாதிருக்க முடியாது. இந்நூல் முப்பது காதைகள் கொண்டது. செம்பாதியாக நிற்பது பதினைந்தாம் காதையாம் அடைக்கலக் காதையே. எனவே, நூலின் நடுநிலையாம் உயிர் நிலையே இது எனலாம். அடுத்து வருவது கொலைக்களக் காதை. எனவே. கோவலன் பெருமையைப் பேச இதனை விட்டால் வேறு இடமே இல்லை என்பதனையும் உணர்தல் வேண்டும்.

குறள்வழி இளங்கோ

> "வள்ளுவன் தன்னை உலகினுக்கே தந்து
> வான்புகழ் கொண்ட தமிழ்நாடு"

என்று பாரதியார் பாடுகின்றார். உலகம் அறிந்த தமிழ் நூல் ஒன்று உண்டு என்றால், அது திருவள்ளுவரது திருக் குறளேயாம். உலகமறிந்த நூலினைத் தமிழ்நாடு அறியாமற் போகுமா? ஒன்றோடொன்று போராடும் சமயங்கள் எல்லாம் ஒரு சேரத் தத்தம் நூல் எனப் பாராட்டும் நூல் திருக்குறளே யாம். மேல் நாட்டில் விவிலியம் (Bible) போலத் தமிழ் நாட்டில் திருக்குறள் பரவியுள்ளது; அவ்வாறே போற்றப் பெறுகிறது. விவிலியச் சொற்றொடர்கள் பழமொழிகளாக அங்கு வழங்குவது போலத் திருக்குறளின் சொற்றொடர்கள் தமிழ் நூல்களிலும், தமிழர் பேச்சுகளிலும் பெருவாரியாக வழங்கி வருகின்றன. 'நாலும் இரண்டும் சொல்லுக்குறுதி' என்பது பழமொழி. திருக்குறளின் நிழலாடாத நூலே தமிழில் இல்லை எனலாம். முன்னோர் மொழி பொருளே யன்றி, அவர் மொழியும் பொன்னே போலப் போற்றுவது தமிழ் மரபு.

தமிழ் நாட்டில் இன்று வழங்கும் மிகப் பழந் தமிழ்க் காப்பியம் இளங்கோ அடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரமே யாகும். இந்தப் பழந்தமிழ் நூலிலும் திருவள்ளுவரது எதிர்ஒலிகள் கேட்கின்றன. திருவள்ளுவர் காலமும் அனை வரும் ஒப்புக்கொண்ட நிலையில் முடிவாக இல்லை. திருக்குறள்

சங்ககாலத்தது எனப் பலர் நம்பினாலும், கி. பி. ஆறும் நூற்றாண்டினது எனச் சிலர் மன்றாடுகின்றனர். சிலப்பதி காரக் காலமும் அவ்வாறே ஊசலாடுகிறது. கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டினது என்பது பழைய முடிபு. ஏழாம் நூற்றாண் டினது என வற்புறுத்துவது புதிய முயற்சி. இந்த நிலையில் ஒன்றன் வழி மற்றொன்று என எவ்வாறு கூறமுடியும் எனக் கேட்கலாம்.

சிலப்பதிகாரம் குறளுக்குப் பிந்தியதாக இருந்தாலன்றோ 'குறள் வழி இளங்கோ' எனப் பேச நமக்கு வாயுண்டு! நல்ல காலமாக ஒரு வெளிச்சம் தோன்றுகிறது. மதுரைக் காண் டத்தின் முடிவில் கட்டுரைக் காதையின் கடைசியில் ஒரு வெண்பா வருகிறது.

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றொழுவாளைத்
தெய்வந் தொழுந்தகைமை திண்ணிதால்—தெய்வமாய்
மண்ணக மாதர்க் கணியாய கண்ணகி
விண்ணகமா தர்க்கு விருந்து"

இந்த வெண்பா,

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றொழுதெழுவாள்
பெய்யெனப் பெய்யும் மழை"

என்பதனைப் பூதக் கண்ணாடி வைத்துப் பார்க்கிறது. அம்மட்டுமா?

"பெண்ணிற் பெருந்தக்க யாவுள கற்பென்னும்
திண்மை உண்டாகப் பெறின்"
"பெற்றாற் பெறிற் பெறுவர் பெண்டிர் பெருஞ்சிறப்புப்
புத்தேளிர் வாழும் உலகு"

என்ற குறள்களையும் இஃது அடியொற்றிச் செல்வது தெளிவு. குறளை முன்னூலாகக் கொண்டே இளங்கோ வடிகள் இந்த வெண்பாவினைப் பாடினார் என்பதில் ஐயத்

திற்கு இடமில்லை. குறள் வழி இளங்கோ எனப் பேசுதற்கு வாயுண்டு.

இளங்கோ அடிகள் வழ்க்காற்றினைக் கொண்டு வள்ளுவர் குறளுக்குப் பொருள் காணுதல் கூடும். 'மகர வாரி வளம்' எனக் கடல் வளத்தினைப் புகழ்கிறார் இளங்கோவடிகள். 'புயல் என்னும் வாரிவளம்' என்பது வள்ளுவர் குறள். இங்கே வாரி என்பதற்கு வருவாய் எனப் பொருள் கொள்வர் பரிமேலழகர். புயல் என்றால் மேகம். 'கார் கோள் முகந்த கமஞ்சூல் மாமழை' என்பது திருமுருகாற்றுப் படை. கடலில் இருந்து எழுந்த நீரே மேகம். ஆதலின் அதனைக் 'கடலின் செல்வம்,' 'கடலின் வளம்' எனக் கூறத் தட்டில்லை. இளங்கோவடிகள் திருக்குறளை அடியொற்றி, வாரிவளம் என்ற தொடரைக் கடல் வளம் என்ற பொருளிலேயே பாடுகின்றார். ஆதலின் புயல் என்னும் வாரி வளம் என்பதற்கும் அவ்வாறு பொருள் கொள்வதே மேல்.

இதனாலேயே, சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் திருக்குறளை ஒட்டிச் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை கூறுகின்றனர். 'திங்கட் செல்வனும் செவ்வியன் அல்லன்' என்ற இடத்துச் 'செவ்வியான் கேடும்' என்ற திருக்குறட் சொற்றொடரை நினைவில் வைத்துக் கொண்டு, 'செவ்வியான் நடுவு நிலைமை உள்ளவன்' என அடியார்க்கு நல்லார் பொருள் கொள்கின்றார்.

"ஒரு தனிக் குடிகளோடு உயர்ந்தோங்கு செல்வத்தான் வருநிதி பிறர்க்கார்த்து மாசாத்துவான்" என்பதற்கு அரும்பத உரைகாரர், "சுற்றத்தாற் சுற்றப்பட ஒழுகல் செல்வந்தான் பெற்றத்தாற் பெற்ற பயன்" என்ற குறளை ஒட்டிப் பொருள் காண்கிறார். குறளில் வரும் பல சொற்றொடர்கள் இளங்கோவடிகள் கருத்தினைக் கவர்ந்துள்ளன. 'மோகினி அறைவது' என்று இந்நாளையோர் வழங்குவதனைத் 'தாக்கணங்கு' என்பர் திருவள்ளுவர். 'தாக் கணங்கனையவர்'

என்பர் இளங்கோவடிகளும். "செல்விருந்தோம்பி வரு விருந்து பார்த்திருப்பான் நல்விருந்து வானத்தவர்க்கு" என்ற குறளின் சொற்றொடரை இளங்கோவடிகள் மறக்க வில்லை. வருவிருந்தோம்பி மனையறம் முட்டாமையைப் பாடுகின்றார்.

"இடுக்கண் வருங்கால் நகுக" என்கிறார் வள்ளுவர். கண்ணகி புகாரை நீங்குவதற்கு முன்னரே "மதுரைக்கு வந்துவிட்டோமா?" என்கிறாள். கோவலன் கலங்குகின்றான். இந்த இடுக்கணுக்கு இடம் கொடாமல் 'ஆறைங்காதம்' என வள்ளுவர் சொற்படி நகுகிறான் எனக் காட்டுகிறார் இளங்கோ. "அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறங் கூற்றாகும்" என்பது இளங்கோவடிகள் கொள்கை. "என்பிலதனை வெயில்போலக் காயுமே அன்பிலதனை அறம்" என்ற குறளின் கோட் பாடன்றோ இஃது! "ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டும்" என்பது சிலப்பதிகாரத்தின் மற்றொரு கோட்பாடு. "ஊழிற் பெருவலியாவுள மற்றொன்று சூழினும் தான் முந்துறும்" என்பதன் இலக்கியமன்றோ சிலப்பதிகாரக் கதை! "உரை சால் பத்தினிக்கு உயர்ந்தோர் ஏத்தல்" என்ற சிலப்பதிகாரக் கோட்பாடு குறளின் வழி வந்தது என்பதனை முன்னரே கூறி னோம். "உள நாள் வரையாது ஒல்லுவ தொழியாது செல்லுந் தேஎத்துக் குறுதுணை தேடுமின், மல்லன்மா ஞாலத்து வாழ்வீர் ஈங்கு" எனக் கடைசிக் காதை முடிகிறது. "வீழ்நாள் படாஅ அமை நன்றாற்றின் அஃதொருவன் வாழ்நாள் வழி யடைக்கும் கல்" என்ற குறளினை இவ்வடிகள் நினைப்பூட்ட வில்லையா?

கண்ணகி பாண்டியன் இறந்ததும் பாண்டிமாதேவியை நோக்கிப் பேசுகின்றாள். வஞ்சின மாலையின் தொடக்க வரி களை எல்லோரும் அறிவர்.

"கோவேந்தன் தேவி கொடுவினை யாட்டியேன்
யாவும் தெரியா இயல்பினேன் ஆயினும்
முற்பகல் செய்தான் பிறன்கேடு தன்கேடு
பிற்பகல் காண்குறூஉம் பெற்றிய காண்"

பாண்டிமாதேவி உயிர் துறந்தது அறியாமல் கண்ணகி பேசுகிருள். 'தீவினையேனுக்கு ஒன்றும் தெரியாது. முற்பகலில், இன்று காலையில், கோவலன் உயிருக்குக் கேடு சூழ்ந்தான் பாண்டியன்; இதே மாலைக்குள் பிற்பகலில் தனக்கே கேடு சூழ்ந்து உயிர் துறந்தான். முற்பகல் பிறன்கேடு, தன்கேடு பிற்பகற் காணும் உண்மையை நீயே இதனினின்றும் அறிவாயாக' என்று பேசுகிருள். இங்கு அவள் கூறும் உண்மையுரை வள்ளுவர் கூறுவதேயாம்.

"பிறர்க்குஇன்ன முற்பகற் செய்யிற் றமக்கின்ன
பிற்பகற் றமே வரும்"

என்பதன்ருே குறள்!

கண்ணகி புலம்புவது கேட்டு மதுரை நகர மாந்தர்,

"அல்லலுற் ருற்ரு தழுவானைக் கண்டேங்கி
மல்லன் மதுரையார் எல்லாரும் தாமயங்கி
களையாத துன்பமிக் காரிகைக்குக் காட்டி
வளையாத செங்கோல் வளைந்தது இதுஎன் கொல்?"

என்பது ஊர் சூழ் வரியில் வருவது.

"அல்லற்பட் டாற்ரு தழுதகண்ணீர் அன்றே
செல்வத்தைத் தேய்க்கும் படை"

என்ற குறளின் எதிர் ஒலியையே இங்குக் கேட்கின்ருேம்.

திருவள்ளுவரது குறள் மனிதப் பண்பாட்டு வாழ்வின் இலக்கணம் கூறுகிறது. இந்த இலக்கணம் அமைந்த இலக்கியமாவது இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரமேயாம். சிலப்பதிகாரம் வேந்தர்களைப் பற்றியோ, வீரர்களைப் பற்றியோ, கடவுளைப் பற்றியோ பாடும் காப்பியம் அன்று. கண்ணகி எனும் குடிமகளைப் பற்றிப் பாடுவதேயாம். உலகிலேயே குடிமக்கட் காப்பியமாக விளங்குவது இஃது ஒன்றே எனலாம். பொதுமக்களும் அற வாழ்வு வாழ்ந்தால் அவர்களைக் கடவுள் எனலாம் என்பதே வள்ளுவர் முடிவு.

"வையத்துள் வாழ்வாங்கு வாழ்பவன் வானுறையும்
தெய்வத்துள் வைக்கப் படும்"

என்பதன்றோ திருக்குறள்! இதனை யொற்றிக் குடிமகளாம் கண்ணகி புத்தேளிர் வாழுமுலகிற் பெருஞ் சிறப்புப் பெறு வதனையே சிலப்பதிகாரம் பாடுகிறது.

"பெயக்கண்டும் நஞ்சுண்டமைவர் நயத்தக்க நாகரிகம் வேண்டுபவர்" என்பதற்கிணங்கக் கண்ணகி நாகரிக வாழ்வு வாழ்கின்றாள்; கோவலன் வரும்போதெல்லாம் நகை முகங் கொண்டு எதிரே நிற்கின்றாள். தன் மாமி மாமனார் மனம் வருந்தாதபடி தன் துயரை வெளிக்குக் காட்டாமல் பொறுக் கின்றாள். "உற்ற நோய் நோன்றல் உயிர்க் குறுகண் செய்யாமை அற்றே தவத்திற்குரு." ஆதலின், இந்தப் பொறுமை எல்லாம் பெருந்தவமே ஆகும். அவள் தோழி தேவந்திகை, தெய்வந் தொழுது கணவனைப் பெறலாம் என்று கூறியபோது, "தெய்வந் தொழா அள் கொழு நற் றொழுதெழுவாள் பெய்யெனப் பெய்யும் மழை" என்ற குறளை நம்பும் கண்ணகி, 'பீடன்று' என மெல்ல மறுத்து விடுகின்றாள்.

ஆனால், கோவலன் இறந்தது கேட்டதும் சீறுகின்றாள். அவளிடத்தே ஒரு புரட்சி எழக் காண்கின்றோம். "குண மென்னும் குன்றேறி நின்றார் வெகுளி கணமேயும் காத்த லரிது" என்பதன்றோ குறள்! பொறுமையே வடிவமான வளும் பொறுமை யிழந்து வெகுண்டு சீறுகின்றாள். தீமை யைப் பொறுக்கும் நெறிக்குப் பின் தீமையை ஒறுக்கும் நெறி தோன்றுகிறது. ஆனால் மாறுகிறது. தீமையை மறக்கும் நெறியில் காப்பியம் முடிகிறது. "இன்னா செய்தார்க்கும் இனியவே செய்யாக்கால் என்னபயத்ததோ சால்பு?" கண்ணகி, வாழ்த்துக் காதையில் பாடுவதனைக் கேளுங்கள்.

"தென்னவன் தீதிலன் தேவர்கோன் தன்கோயில்
நல்விருந் தாயினான் நான் அவன் தன்மகள்"

பாண்டியன்மேல் இருந்த சினமெல்லாம் பறந்தோடிப் போயிற்று. அவனைத் தன் தந்தை என வாழ்த்துகின்றாள் அவள். எப்படி? இன்று கண்ணகி பெற்ற புகழுடம்பு யார் தந்தது? பாண்டியன் தந்தது அன்றோ? ஆதலின், தன் புகழுடம்பின் தந்தை எனப் பாண்டியனை வாழ்த்துகின்றாள் கண்ணகி.

இவ்வாறு படிப்படியாகக் கண்ணகி கடவுட்டன்மை அடைவதனைக் கூறுவதன்றோ சிலப்பதிகாரம்!

" இவளோ
கொங்கச் செல்வி குடமலையாட்டி
தென்றமிழ்ப் பாவை செய்தவக் கொழுந்து
ஒருமா மணியாய் உலகிற்கு ஓங்கிய
திருமா மணி "

என வேட்டுவச்சிமேல் வந்த தெய்வம் அவளை வாழ்த்துகிறது.

" கடுங்கதிர் வெம்மையிற் காதலன் தனக்கு
நடுங்குதுயர் எய்தி நாப்புலர வாடித்
தன்றுயர் காணாத் தகைசால் பூங்கொடி
இன்றுணை மகளிர்க் கின்றி யமையாக்
கற்புக் கடம்பூண்ட இத்தெய்வ மல்லது
பொற்புடைத் தெய்வம் யாங்கண் டிலமால் "

எனக்கவுந்தியடிகள் கண்ணகியைக் கடவுள் என வாழ்த்தக் காண்கிறோம். "நம் அகல் நாடடைந்த இப் பத்தினிக் கடவுளைப் பரவல் வேண்டும்" என்கிறார் சேரமாதேவி. சேரனும் கோயில் கட்டுகிறான். அனைவரும் வழிபடுகின்றனர். "பெண்ணிற் பெருந்தக்க யாவுள" என்ற குறளின் இலக்கியமன்றோ கண்ணகி! வாழ்க கண்ணகி! வாழ்க குறள் வழி! வாழ்க இளங்கோ!

மாடலன்—காட்சிச் சான்ரு?

கிரேக்க நாடகங்களில் கோரசு (Chorus) என்று ஒரு சிலர் வருவர். முதலில் இவர்கள் நாடகத்தைக் காணும் பொதுமக்களாகவே அமைந்திருந்தனராம். பொதுமக்கள் தாம் காணும் நாடகத்தைப்பற்றிக் கூறிய பேச்சுக்களாகவே கோரஸ் பாடல்கள் தொடங்கின. நாளடைவில் நாடக அரங்கிலேயே நாடகப் பாத்திரங்களோடு ஒருங்கு வாழ்ந்த பொதுமக்களின் பேச்சாக இது மாறியது. இந்த நிலையிலேயே கிரேக்க நாடகங்களில் கோரஸ் என்ற அமைப்பை நாம் காண்கிருேம். பாத்திரங்களின் வேருக நிற்பார் எவ்வாறு நாடக நிகழ்ச்சியைக் கருதுகிருர்கள்? நாடகப் பாத்திரங்கள் அறியாதவற்றை அறிந்தவர்கள் எவ்வாறு கருதுகிருர்கள்? இந்தப் புறநோக்கக் காட்சியை விளக்குவதே கோரசின் கடமையாகும். நாடகப் பாத்திரங்கள் காணும் அக நோக்கக் காட்சியினும் வேருகும் இது. இதனுல் நாடகத்தின் ஆழத்தைக் காண முடிகின்றது என்பர் அறிஞர்.

இவ்வாறு புராணக் கதைகளில் காலம் கண்ட முனிவர்கள் - எல்லாம் அறிந்த நாரதர் போன்றவர்கள் - கதை நிகழ்ச்சியினைப்பற்றி இடையிடையே கூறி விளக்குவதுண்டு. காலச் சான்ருக வருகிற இவர்கள் நாடகத்தில் விளங்காத நுட்பங்களை விளக்கி வைப்பதற்கே ஏற்ற எளிய கருவிகளாகப் பயன்படுகின்றனர். நாடகக் கதையின் ஆராய்ச்சியும் ஒருவாறு இங்கே நிகழ்கிறது எனலாம்.

புறநிலை நோக்கம் இன்றியமையாததுதான். ஆனுல், நாடகத்தில் ஆசிரியன் உள் நுழைய முடியாத குறையைத்

தீர்த்துக்கொள்வதாக இந்தக் காட்சிச் சான்று பயன்படு மானால், இலக்கியத்தையே பாழ்படுத்தியதாக முடியுமன்றோ? ஆகவே, காட்சிச் சான்றாக வருவோர் நாடகத்தில் பாத்திர மாக அமைவதே சிறப்பு. அரிச்சந்திரனில் விசுவாமித்திரர் கதையோடு கதையாக ஒன்றாகிப் போகவில்லையா? சாகுந்தலம் முதலிய நாடகங்களிலும் தேவர்களும் முனிவர் களும் எல்லாமறிந்தவர்கள் ஆனாலும் நாடகப் பாத்திரங் களாய் நாடகத்தை வளர்த்துவரக் காண்கிறோம். ஆனால், கோரசு போல இப் பாத்திரங்கள் நாடகத்தில் புகுந்தார்கள் என்று கூறுவதற்கு இல்லை.

கிரேக்க யவனரோடு தமிழர் கடல் வாணிபத்தின் வழியே தொடர்பு கொண்டவர்கள். யவனருடைய கருத் துக்கள் சிலவும் தமிழரிடையே அது காரணமாகப் பரவி யிருக்கலாம். மதுரைக் காஞ்சியை இந்தக் கண் கொண்டு காணும்போது ஒரு பெருவிளக்கம் பெறலாம். இத்தகைய குறிப்புக்களை அறிஞர் துரையரங்கனார் சங்க காலச் சிறப்புப் பெயர்களைப்பற்றி ஆராய்ந்த கட்டுரையில் விளக்கி வைத் துள்ளார்; யவனர் தொடர்பாலோ, உலகெங்கும் பரந்த புராணப் போக்காலோ, காட்சிச் சான்றாக நிற்கும் பாத்திரம் ஒன்று தமிழ் நாட்டுப் பழங்காப்பியமான சிலப்பதிகாரத் திலும் வருகிறது. மணிமேகலையில் வருபவர் அறவண அடிகள். அவர் அக் காப்பியத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் எல்லோருக்கும் முன்னரேயே இருந்தவர். அதனால் எல்லாம் அறிந்து விளக்கும் மூதறிஞராம் முனிவர் பெருமானாக விளங்குகிறார். கதை முடியும்வரையன்றி அதற்கப்பாலும் விளங்கியவர், கடவுட் சான்று போலவே விளங்குகிறார் என லாம். இந்தப் பாத்திரத்தின் நுட்பத்தினை எனது நண்பர் திரு. நடராசன் 'காப்பியப் போக்கில் மணிமேகலை' என்ற ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையில் விளக்கியுள்ளார்,

அறவண அடிகள் காலம் கடந்து நிற்பதுபோலக் கதை யையும் கடந்து நிற்கிறார். மணிமேகலைக்குக் குருவாக விளங்குவதிலே கதைக்குள்ளே புகுந்தாலும் அவர் இன்றியும்

கதை நிகழும். சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் பாத்திரமோ கதை யோடு கதையாக ஒன்றுகிவிடக் காண்கிறோம். நாடகக் காப்பியத்தில் திருப்பு மையமாகவும் இப்பாத்திரம் அமையக் காண்கிறோம். ஆசிரியர் உள் நுழையாத குறையை மறைக்க வரும் பாத்திரம் என்று கூறுவதற்கு அங்கு இடம் இல்லை.

இந்தப் பாத்திரமே மாடல மறையோன். இவன் இல்லையானல் தன்னிகரில்லாத் தலைவனே கோவலன் என் பதனை உலகம் அறிந்திருக்க முடியாது. பார்ப்பனனைக்காக்க மதம் பிடித்த யானையையும் அஞ்சாது அடக்கிய அவனது கருணை மறம் - தாயின் அழு குரல் கேட்டு அவள் மகன் கொடியவன் ஆயினும், அக் கொடுமைக்காக அவனைக் கொன்று உண்ண வரும் பூதத்திற்குத் தன்னையே பலி தர முந்திய அவனது ஈர நெஞ்சம் - தன் குழவியைப் பாம்பின் நின்றும் காத்த கீரியை ஆய்ந்தோய்ந்து பாராமல் கொன்ற பார்ப்பினி கையில் உண்ணலாகாது என்று சென்ற பார்ப்ப னன் எழுதிய வடமொழிப் பாடலை வாங்கியதோடு அவ்விரு வரையும் வாழவைத்த அவனது உண்மைச் செல்வம் - இவற்றையெல்லாம் அறிந்திருக்க முடியாது. கோவலன் செல்வம் இவ்வாறு அறவழியில் சென்றதே அன்றி மாதவிக் குக் கொட்டிக் கொடுத்ததால் மட்டும் அழியவில்லை என்ற உண்மையும் மாடலன் வழியேதான் விளங்குகிறது. மாதவி யோடு இல்லறமே நடத்தினன் கோவலன் என்பதும், அதனு லேயே தன் குடியைக் காத்த குலதெய்வமாம் மணிமேகலையின் பெயரையே தன் மகளுக்கு அன்பாக இட்டான் என்பதும் மாடலன் கூறுவதாலேயே விளங்குகின்றன. இவற்றை நம்பும் வகையில் திடீரெனத் தன் முன் தோன்றின கோவலன் நிலையைக் கண்டு வாய் பதைக்க மனம் பதைக்கக் கூறியதை யும் மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். இந்த நாடகப் பாங் கினைப் பிறிதோரிடத்தில் விளக்கியுள்ளோம்.

மாடலன் காப்பியத்தின் நடுவில் இவ்வாறு முதன் முதல் தோன்றுகின்றன். ஆனல், கதை தொடங்குவதற்கு முன் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளையும் பின் எழுந்தவற்றையும் அறிந்தவன்

என்பது தெளிவாகிறது. மாங்காட்டு மறையோனை எள்ளியது போலக் கவுந்தியடிகள் மாடல மறையோனை எள்ளக் காணோம். கவுந்தியின் உள்ளம் போலவே மாடலன் உள்ளமும் கோவலனைக் கண்டு உருகுகிறது. கோவலன் தான் கண்ட தீய கனவினைக் கூறியதும் கவுந்தியும் அஞ்சுகிறாள்; மாடலனும் அஞ்சுகிறான். புறஞ்சேரியில் நில்லாமல் மதுரைக்குள் கோவலனும் கண்ணகியும் போக வேண்டும் என இருவரும் வற்புறுத்துகின்றனர். புறஞ் சேரியிலேயே இருந்தால் கதை மாறியிருக்குமா? ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டும் என்பதன்றோ சிலப்பதிகாரம்?

மதுரையில் மாடலன் இருந்ததனை மறந்துவிடுகிறோம் ஆனால், பின்னே அவனே அதைக் கூறுகிறான். இவன் பின்னர் வரும் இடமும் நாடகப் பாங்கும் நாடக வாய்ப்பும் சிறந்த இடமே யாகும். கங்கைக் கரையில் கனகவிசயரை வென்று, அவர்கள் தலையில் கண்ணகியின் சிலை அடித்தற்கு அமைந்த கல்லினை ஏற்றி வைத்திருக்கும் காட்சி தோன்றுகிறது. அங்கே ஒருவருக்கும் விளங்காத புதிர் ஒன்றைக் கூறிக் கொண்டு மாடலன் சேரன் எதிரே நுழைகிறான்.

> "மாதவி மடந்தை
> கானற் பாணி கனக விசயர்தம்
> முடித்தலை நெரித்தது முதுநீர் ஞாலம்
> அடிப்படுத்து ஆண்ட அரசே வாழ்க"

என்று வாழ்த்தி நுழைகிறான். பின் நிகழப் போவதனைக் குறிக்கும் பேச்சு ஒன்று நாடகத்தில் வருவதனை அறிவோம். ஆனால், முன் நிகழ்ந்ததனைப் பிறர் அறியாப் புதிராகப் பேசுவதே இந்தப் புதிய பேச்சின் நுட்பம். கேட்போர் உள்ளத்தில் ஆவலைக் கிளப்பிப் பழங்கதையைக் கூறுவதும் சிறந்த காப்பியப் போக்கே யாகும். கதையைத் திருப்பித் திருப்பிக் கூறுவதில் பழங்கால மக்கட்கு ஓர் இன்பம். அந்த இன்பத்தை நாமும் மகிழும் இன்பம் ஆக்குகிறது மாடலன் புதிர். அவன் ஏன் கங்கைக் கரைக்

குச் சென்றான்? உலகம் முழுவதும் அறிந்த காட்சிச் சான்றாவதற்கு ஏற்ற நிலைமை அங்கே வருவது என்பது உண்மை. அதற்காக மட்டும் வந்தால் அவன் கதையோடு கதையாவது எங்ஙனம் கூடும்? அவனே செங்குட்டுவ னுக்கு விளக்குகிறான். ஏன் அவன் மதுரைக்கு வந்தான்? இதுவும் ஒரு கேள்வி. கோவலனைப்பற்றிய நற்சான்று தருவதற்கா? அவ்வாறானால், இதுவும் கதையோடு பொருந் தாத திடீர் நிகழ்ச்சியாகி நம்புதற்காகாது கெடும். அங்கே கோவலனைக் கண்டபோது ஏன் மதுரைக்கு வந்தான் என் பதனை அறியோம். நாடக வாய்ப்பு அதற்கு இடம் தர வில்லை. மாடலனே சேரன் முன் கங்கைக் கரையில் இதனை விளக்குகிறான். பொதியிலை வணங்கிக் குமரியாடப் போனானும். இடையில் மதுரை வழியே போவது இயல்பு தானே ? கோவலனைக் கண்டு திடுக்கிடுவதும் இயல்பு தானே? மதுரைக்குத் தன் ஊழ்வினை காரணமாகச் சென் றேன் என்கிறான், மாடலன். திரும்பும்போது மதுரைக்கு வேறு வந்தானே? கோவலனைக் கண்டதனைக் கூறாமை யால் மதுரையிலிருந்து குமரி சென்று பின் திரும்பும் போதும் மதுரைக்கு வந்தான் எனல் வேண்டும்.

அவ்வாறு மதுரை வந்தபோது கோவலன் இறப்பக் கண்ணகி பாண்டியனை வென்றதனையும் கேட்டான். கவுந்தியிடமிருந்து கண்ணகியையும் கோவலனையும் அடைக் கலமாகப் பெற்ற மாதரி அடைக்கலம் பொருளை காக்க வில்லையே என்று வருந்தி உயிர் விட்டாள்; கவுந்தியும் பட்டினி கிடந்து உயிர் நீங்கினாள் - இவற்றை யெல்லாம் அறிந்த மாடலன் இவற்றைப் புகாரில் போய்க் கூறியதும் கோவலன் தாயும் கண்ணகி தாயும் உயிர் விட்டனர்; தந்தைமார் துறவிகள் ஆயினர்; மாதவியும் குழலைக் களைந்து பௌத்தத் துறவி ஆனாள். தன் மகள் மணிமேகலையையும் போதித் தானம் புரிந்தாள். இத்தனை யும் தான் செய்தி கொண்டுவந்ததால் நிகழ்ந்த துன்பச் செயல்கள் என மாடலன் மனம் கலங்கி இந்தப் பாவத்

தைக் கங்கையாடப் போயினன். அங்கேதான் சேரனைக் காண்கிறான்.

அதுமட்டுமா? சோழர் அரண்மனைச் செய்தி, பாண்டியர் அரண்மனைச் செய்தி - இவை யெல்லாம் நேரிற் கண்டு அறிந்தவன்போலச் சேரனிடம் மாடலன் கூறுகின்றான். சேரன் இவனைக் கேட்கும் முறையிலிருந்தே இவன் அவ்வாறு பழகி அறிந்திருப்பதனை அவனும் அறிந்திருந்தான் என்பது விளங்குகிறது. சேரனும் இவனிடம் பெரு மதிப்பு வைத்திருந்தான் என்பது மேலும் விளங்குகிறது. சேரனுடன் வஞ்சிக்குத் திரும்புகிறான் மாடலன்.

தோற்றோர் தலையில் கல் வைத்துக் கொண்டுவந்து காட்டுவது தமிழர் பழம் பெருமை யாகாது என்று பாண்டியரும் சோழரும் எள்ளி நகையாடுகின்றனர். சேரனுக்கோ இதனைக் கேட்டதும் சீற்றமே பொங்குகிறது. அப்போது மாடலன் சேரனுக்கு அறிவுரை கூறிச் சினத்தை அவிக்கின்றான். அங்கே பெருஞானியாகவும் சேரனுடைய குருவாகவும் விளங்குகிறான்; அறவண அடிகளாக மாறுகிறான். "என்றும் வாழ்ந்தார் யார்? நீ இன்னும் இளைஞனா? மறக்கள வேள்வியே செய்துகொண்டிருந்தால் நீ உய்ய அறம் செய்வது எப்போது?" என்று அவன் கூறும் உபதேச முறைமையும் ஆராய்ந்து மகிழ்தல் வேண்டும். சேரன் மாறுகிறான். துலாபார தானத்தை மாடலனுக்கே வழங்குகிறான். கண்ணகி பாண்டியனைத் தந்தையென அன்பு கனிந்து கூறும் தெய்வ வடிவை இதன் பயனாகக் காண்கிறான். வீரத்திலும் அன்பு சிறந்தது என்ற தெய்வக் காட்சியைக் காண்கிறான்.

தேவந்திகை முதலியோர் வந்து அரற்றுகின்றனர். எல்லாம் புதிராவே தோன்றுகின்றது. மாதவியின் வரலாற்றையும் மணிமேகலை துறவு பூண்டதனையும் தேவந்திகை கூறுகின்றாள். உடனே தேவந்திகைமேல் பாசண்டச் சாத்தன் ஆவேசமாக வந்து சில கூறுகின்றான். சேரனுக்கு

ஒன்றும் விளங்கவில்லை. மாடலனே விளக்குகிறான். கோவலன் தாயும் கண்ணகி தாயும் அரட்டன் செட்டியின் மகளிராகப் பிறந்திருக்கின்றனர்; மாதரி ஆடக மாடத்து வழிபடுவோனின் மகளாகப் பிறந்திருக்கின்றாள். சுனை நீர் தெளித்தால் அவர்கள் பழம்பிறப்புப் பேச்சும் பேசுவர். அதற்கு ஒரு சுனையின் நீரைத் தெளிக்க வேண்டும். அந்தச் சுனை நீரையும் ஒரு குடத்தில் சாத்தன் முன்னரே மாடலனிடம் கொடுத்திருந்தான். - இதனை யெல்லாம் விளக்கி மாடலன் குடநீரைத் தெளித்ததும் அக்குழந்தைகள் கோவலன் தாயாயும், கண்ணகியின் தாயாயும் மாதரியாயும் புலம்பத் தொடங்குகின்றன. இவற்றினை எல்லாம் விளக்கிய பின் மாடலன்,

" ஆனேறு ஊர்ந்தோன் அருளின் தோன்றி
மாநிலம் விளக்கிய மன்னவன் ஆதலின்
செய்தவப் பயன்களும் சிறந்தோர் படிவமும்
கையகத்தன போல் கண்டனை அன்றே
ஊழிதோ றூழி உலகங் காத்து
நீடு வாழியரோ நெடுந்தகை "

என்று வாழ்த்தி முடிக்கிறான்.

இவன் திருப்புமையமும் ஆகின்றான் என்றோம். சேரன் சினத்தை இவன் தணிவியாது இருந்தால் சேரன், சோழர் பாண்டியர் மேல் படை யெடுத்துச் சென்றிருப்பான். சேரன் மனமும் மங்கல மடந்தையின் கடவுள் மங்கலம் காணும் செவ்வியிலிருந்தது. அதனால் மாடலன் உபதேசமும் எண்ணிய பயனை அளித்தது. எனவே மாடலன் கதையோடு கதையாக இயைந்துவிட்டதோடு சேரன் அறியாத குறிப்புக்கள் பல புதிர்போல் வெளிவருவனவற்றை விளக்கி வைக்கும் வாய்ப்பும் பெறுகிறான். அவன் பேச்சுத்திறனும் ஞானமும் அங்கெல்லாம் வெளியாகின்றன.

இந்தப் பேச்சுக்கள் ஒவ்வொன்றிலும் மாடலன் எல்லாம் அறிந்ததோடு எந்த உலகிலும் பழகியவன்

என்ற உண்மையும் விளங்குகிறது. புகாரை அறிவான், கோவலனை அறிவான், அவர்கள் குடும்பங்களை நன்கு அறிவான். அதனாலன்றோ மதுரையில் நிகழ்ந்தவற்றைப் புகாரில் கொண்டுசென்று கூறினான். மாதவியையும் அறிவான், மணிமேகலையையும் அறிவான். அதனாலன்றோ மனம் உருகுகிறான். சேரனை அறிந்து, அவனுடைய குருவானதோடு பாண்டியரையும் சோழரையும் உள்ளூர ஒருங்கறிந்தவன் அவன். குமரி முதல் இமயம்வரை இவன் அறியாதன இல்லை. அம்மட்டுமா? தெய்வ உலகிலும் பழகியவன் இவன். பாசண்டச்சாத்தன் இவனிடம்தானே சுனைநீர்க் குடத்தைக் கொடுத்துச் சென்றான்? குழந்தைகளின் முற்பிறவிப் பேச்சினை இவனன்றோ விளக்க வேண்டியிருந்தது? அம்மட்டுமா? பிறரை எல்லாம் எள்ளி நகையாடிய கவுந்தி மாடல மறையோனை அவ்வாறு புறக்கணிக்கவில்லை என்பதன் நுட்பத்தினை நாம் உணர்தல் வேண்டும். எல்லா மதஉலகிலும் பழகியவன் அவன்.

சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் அறவண அடிகள் மாடலனே ஆம். உண்மையை உள்ளவாறு உணர்ந்த மாடலன் அதனாலேயே கவுந்திபோல் உயிர் விடவில்லை. அறவண அடிகள்போல் உணர்ச்சியினைக் காட்டாதவன் அல்லன் மாடலன். கோவலனைக் கண்டு திடுக்கிட்ட பேச்சு இவன் உணர்ச்சியின் விளக்கம். உணர்ச்சிக்கு அடிமையாகாமற் போகாமலே ஞானியும் உணர்ச்சியால் உயர்கின்றான் என்பதனை மாடலனிடம் காண்கின்றோம். ஆதலின் காட்சிச் சான்றாக நிற்றலோடு கதையோடு கதையாய் இயைந்து போய்க் கதையின் நுட்பங்களை விளக்கிக் கதையையும் உயர்த்தி விடுகிறான் எனக் காண்கிறோம்.

சிறந்த இலக்கியங்கள்

கந்தன் இனியன்	—ரா. துரையரங்கனார்	...	3	50
பசிப்பிணி மருத்துவன்	,,	...	3	50
அன்பு நெறியே தமிழர் நெறி	,,	...	5	00
தொல்காப்பிய நெறி	,,	...	6	00
கருவிலே திருவுடையான்	,,	...	6	00
தென்றலிலே தேன்மொழி	,,	...	2	50
சிறியன சிந்தியாதான்	—S. இராமகிருஷ்ணன்	...	2	50
கம்பனும் மில்டனும்	,,	...	4	75
கம்பன் கண்ட அரசியல்	,,	...	3	00
இளங்கோவின் பாத்திரப் படைப்பு	,,	...	3	50
தமிழ் மணம்	—தெ. பொ. மீ.	...	2	00

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்

60, மேலக் கோபுரத் தெரு, மதுரை - 1.